

15507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 37
1990

EDITURĂ ACADEMIEI ROMÂNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef : RĂZVAN THEODORESCU ; *Membri* : THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, REMUS NICULESCU, SORIN ULEA, IOANA VLASIU, GHEORGHE VIDA, MAGDA CĂRNECI, ANDREI PLEȘU ; *Secretar științific de redacție* : TEREZA SINIGALIA ; *Secretar de redacție* : DANIELA ARTĂREANU.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria *ARTĂ PLASTICĂ* (REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série *BEAUX-ARTS*) paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România. En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament este de 45 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa : INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Redacția : Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22—129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 37

1990

SUMAR

ARTA TRANSILVÂNIEI DE LA GOTIC LA BAROC

RUXANDRA BALACI,	Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania : Hărman și Sînpetru (II) . . .	3
IOAN ALBU,	Contribuții la dezvoltarea sculpturii funerare sibiene (secolele XV—XVII)	9

ARTA EPOCII BRÂNCOVENEȘTI

TEREZA SINIGALIA,	Spațiu și decor în arhitectura brâncovenească . . .	23
ANCA VASILIU,	Sensuri ale transparenței în iconografia brâncovenească. Schitul Sfinții Apostoli — Hurez . . .	43
CARMEN POPESCU,	Lespezi funerare brâncovenești și postbrâncovenești. Artă și mentalitate	69

NOTE ȘI DOCUMENTE

IOANA ORISTACHE-PANAIT,	„Repertoriul de arhitectură în lemn din sudul și centrul Transilvaniei”. Valori de istorie și artă . .	85
<u>MIHAI ISPIR</u> ,	Retorică și utopie	99

CRONICA

Simpozion Heidegger (Thomas Kleininger)	111
---	-----

RECENZII

HORIA MEDELEANU,	Valori de artă veche românească în colecția mănăstirii „Sfîntul Simion Stîlpnicul” din Arad-Gai (Tereza Sinigalia)	113
------------------	--	-----

NECROLOG

<u>MIHAI ISPIR</u>	(Ioana Vlasiu)	115
--------------------	--------------------------	-----

Arta Transilvaniei de la gotic la baroc

NOI ASPECTE ICONOGRAFICE ÎN PICTURA MURALĂ GOTICĂ DIN TRANSILVANIA: HĂRMAN ȘI SÎNPETRU (II)*

de RUXANDRA BALACI

SÎNPETRU
Coronatio Virginis

În cazul de față avem de-a face cu varianta „clasic” gotică a „Încoronării”, tipul de redactare cel mai des adoptat⁵³; Maria apare pe tron alături de Iisus care o încoronează; imaginea face directă trimiterea la versurile psalmodice: „Regina stă la dreapta Ta în veșmînt de aur” și „El i-a așezat pe cap coroana de pietre scumpe”. Scena de la Sinpetru include și patru îngeri muzicanți.

Prototipuri pentru ea abundă în Slovacia celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea. Dovedesc asemănări frapante, atît stilistic cît și iconografic (de dispo-



Fig. 1. Sinpetru — „Messa cerească”, detaliu.

ziție, compoziție, număr și tipologie a personajelor, gestică, accesorii chiar: instrumentele muzicale ale îngerilor, tipul de tron pe care sînt așezați Maria și Crist etc.), „Încoronări ale Fecioarei” de la Samorin, Zehra, Levôča (biserica minorită)⁵⁴.

* „Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania. Hărman și Sinpetru” — II continuă prima parte, apărută în SCIA — AP/1989. Scindarea studiului în două părți s-a produs din considerente tipografice; numerotarea notelor se face în continuare. În prima parte a studiului nota 22, la p. 10 se va citi: se mai pot menționa exemple

de doctori la Sic și Mediaș.

⁵³ Tip iconografic care apare din a doua jumătate a sec. XIII, persistînd pînă Urzîu.

⁵⁴ V. Dvořáková Vlasta, Krása Josef, Stejskal Karel — „Středověká nástěnná malba na Slovensku”, Praga — Bratislava, 1978.

Sub scena „Încoronării”, plasată în registrul superior al lunetei estice este zugrăvit un tip de *Deisis* mai special, tip pe care îl regăsim însă și în zona slovacă (o reprezentare asemănătoare, variind doar prin detalii și prin plasare : integrată Judecății de Apoi), apare la Zehra (sfârșit de sec. XIV) și la Rakos (început de sec. XV). La Sînpetru, Iisus pe tron binecuvîntînd este încadrat de Maria și Ioan Botezătorul, cei doi conducînd fiecare cîte un cortegiu de Sfinte (sînt identificabile attributele Sfintelor Barbara și Caterina în imediata vecinătate a Mariei⁵⁵) și, respectiv, de Sfinți (Petru, Pavel etc.). Imaginea poate fi considerată o ilustrare simbolică a Raiului.



Fig. 2. Sînpetru — „Caritatea”.

Ca pandant, pe peretele vestic, în contextul eschatologic funerar și de evidențiere a opoziției „bine — rău”, „redempțiune — cădere”, este figurată *Lupta arhanghelului Mihail însoțit de ceata sa de îngeri împotriva lui Satan și prăbușirea acestuia în gura monstrului Leviatan*⁵⁶.

„Transsubstanțierea, Caritatea, Credința, Dreptatea”

Scenele zugrăvite pe peretele nordic constituie o ilustrare simbolică a „Carității”, „Credinței” și „Dreptății”⁵⁷, subincluse sensurilor scenei din registrul superior — „Celebrarea Messei în Ceruri” — întregind și accentuînd caracterul soteriologic al picturii din capelă. Totodată ele furnizează o concretizare a ideii consacrate că, în arta gotică, prin subîmpărțirea marilor teme (ierarhizări, interrelaționări, complicări etc.) se pierde din pregnanța simbolului dobîndindu-se, în schimb, un spor considerabil de didacticism și claritate expozitivă.

S-a menționat că, dacă imaginea „Cîntării sufletelor”, simbolizînd aici „Dreptatea”, se regăsește adesea în arta medievală transilvană, celelalte „sînt deosebit de rare, chiar unice, prezența lor în capela de la Sînpetru fiind totuși explicabilă în legătură cu rosturile funerare ale acesteia”⁵⁸. Dar nu numai, după cum vom vedea, ci și în legătură cu sursele livești ale reprezentărilor și, mai ales, în conexiune cu ambianța spirituală cehă și slovacă de epocă, în lumina ideilor suscitade de disputele din cadrul universitar praghez, către sfîrșitul veacului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea, sub auspiciile lui Ieronim din Praga sau ale lui Jan Huss. Aceste idei generează o diversitate

⁵⁵ Este de notat că și la Sf. Mihail din Cluj (în navă) și la Biserica Neagră din Brașov (portalul Matei Corvin) tot aceste două sfinte apar în preajma Mariei, fapt ce ar putea eventual documenta popularitatea lor marcată în zonă.

⁵⁶ Imaginea în care „*Micael et angeli pugnabant cum Dracone*” este reprodusă frecvent începînd din sec. XIV, consecință a răspîndirii unor apocrife legate de apariții miraculoase ale arhanghelului, paladin al dreptății divine,

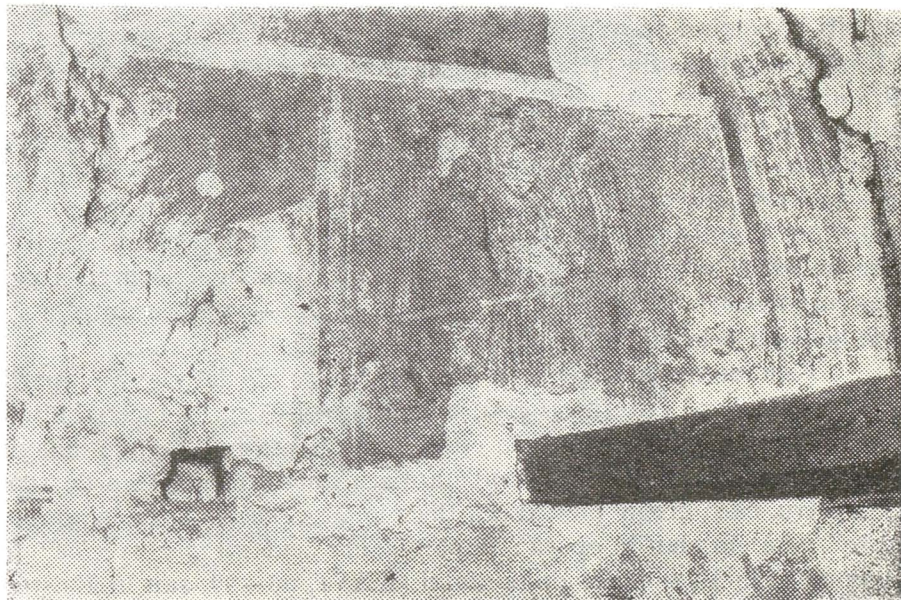
în Italia și ca atare a popularității crescînde a cultului acestuia în zona italică, de unde s-a răspîndit ulterior și în Slovacia.

⁵⁷ V. V. Drăguț, *Artă gotică în România* p. 210.

⁵⁸ *Ibidem*; autorul atrage în mod deosebit atenția asupra „Carității” pentru care, după opinia sa, poate fi invocat un interesant corespondent tematic la vechea biserică românească de la Sîntămărie Orlea, un alt exemplu analog aflîndu-se și în biserica fostei minăstiri minorite din Levoča; (cu care de altfel Sînpetru prezintă și analogii stilistice)

de poziții doctrinare (cîteodată variind între ele doar în nuanțe infinitesimale) față de problema *Corpus Christi*, favorizînd rediscutarea statutului Euharistiei. Fenomenul se înscrie într-o mai generală tendință europeană, inaugurată de ceea ce s-a numit *Devotio moderna*⁵⁹. Mișcarea, care a

Fig. 3. Sînpetru — „Transsubstanțierea”; „Cîntărirea sufletelor”.



atrăs un mare număr de laici, îndemna în mod special credinciosul „să mediteze asupra misterului Întrupării așa cum îl reactualiza Euharistia, în loc să se abandoneze speculațiilor mistice”⁶⁰.

„Comunitatea liturgică se prefăce prin Euharistie în comunitate eschatologică”, retrăind toate momentele din viața răscumpărătoare a lui Cristos, care vine și se dă ca hrană credincioșilor. Creația desfigurată de păcat devine, prin restituirea lui Cristos cel înviat în Euharistie un cosmos liturgic care celebrează continuu⁶¹.

Accentul pe problema Transsubstanțierii și, în speță, pe reprezentarea ei este deci marcat în epocă. Dar o atît de complexă alăturare de scene (datorată probabil zelului compilativ ce deseori caracterizează meșterii provinciali) ca la Sînpetru este greu de regăsit, deși poate că vor fi existat și altele de acest tip, pentru că putem repera, nu atît de complex tratate, asociații simbolice analoge în „Biblia săracilor” și în alte reprezentări din epocă; în Boemia, la capela funerară Sf. Nicolae din Kašperské Hory (datînd aproximativ de la 1340), tot pe perețele nordic, apare o înșiruire de trei scene, conexe între ele prin cadrul comun de elemente decorative, care au fost interpretate drept imagini ale Sfintei Doroteea, Sfintului Nicolae și un preot celebrînd Messa, ultima fiind redactată asemănător preotului celebrînd Messa de la Sînpetru; această pictură boemiană prezintă evidente analogii iconografice cu o pagină miniată din Breviarul Belleville, datorat lui Jean Pucelle (datînd din prima jumătate a sec. XIV), în care, alăturate, sînt reprezentate simbolic Euharistia prin epicleză (un preot celebrînd Messa și porumbelul Sf. Duh deasupra altarului) și Caritatea (în chip de sfîntă cu coroană împărțînd hrană unui sărac și unui olog, scenă ce prezintă multiple similitudini cu așa-zisul episod din legenda Sfintei Doroteea de la Kašperské Hory).

Asocierea „Caritate” — „Credință” (Euharistie) apare în pictură și ca ecou al unor motive prezente în texte cum ar fi „Predica a șasea” a lui Eckhart, în care se vorbește despre omul cu desăvîrșire transformat în Cristos, așa cum piinea sacramentală s-a transformat în El, în continuare făcîndu-se elogiul creștinului” care-și întrerupe contemplația pentru a dăruî o strachină de supă unui bolnav”⁶²; în acest spirit este tratată alegoria „Carității” la Sînpetru; o „alegorie” a „Carității”, destul de asemănătoare ca redactare, se află pe un pandantiv al celei de-a XI-a arcade din claustrul domului din Brixen, datată în jur de 1410⁶³. Acolo Iisus binecuvîntează scena. Același lucru ni se

⁵⁹ Gerhart Groote (1340—1384) propăvăduiește „o nouă mișcare ascetică, „Frații vieții comune” practicînd ceea ce s-a numit „*Devotio moderna*”, un creștinism simplu, generos, tolerant, neldeapărtîndu-se de ortodoxie”, M. Eliade, *op. cit.*, p. 219.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Passim, I. Bria — „Dicționar de teologie ortodoxă”, București, 1985.

⁶² Apud M. Eliade, *op. cit.*, p. 212.

⁶³ V. Frodl, *op. cit.*, pl. 50.

pare a-l identifica în figura personajului cu barbă care se întrevește în punctul cel mai înalt al peretelui nordic din capela de la Sinpetru, plasarea lui aici implicând nu numai nemijlocita binecuvîntare a sufletelor mînuite, în inferioara sa proximitate, dar și a tuturor scenelor zugrăvite pe perețele de nord. În concluzie, scenele ar trebui interpretate în modul următor : „Caritatea” (oameni înstăriți împărțind veșminte și hrană celor săraci și ologi ; alături mici nuduri ieșind dintr-un cazan în flăcări sufletele mînuite, prin faptele lor caritabile, de chinurile Iadului (fig. 2), „Credința” (preotul, îndreptat spre Est (locul unde la Sinpetru apare figurat simbolic Paradisul)⁶⁴, celebrînd Messa, cu teofania lui Iisus pe ostie (fig. 3), „Dreptatea” (simbolizată prin *Psychostasis* ⁶⁵ (fig. 3) ca virtuți ale bunului creștin, prin practicarea cărora se asigură viitoarea mîntuire ; sensul soteriologic al celor trei scene este accentuat de ampla imagine care le suprapune (fig. 1) ilustrînd Transsubstanțierea — Celebrarea Messei în ceruri (localizare indicată prin îngerii participanți). Liturgia este oficiată de către un sfînt, urmat de un preot (eventual identificabil cu cel care apare în scena centrală din registrul inferior) ; sînt incluse scenei mici nuduri — suflete mînuite zburînd (în continuitate vizuală și de sens cu cele din scena „Carității”) spre Iisus Salvator.

Este interesant de remarcat că, deși destul de deteriorată, apariția lui Crist, figurat minuscul, pe ostie ca „om al durerii” (fig. 3) indică faptul că scena face trimitere la liturgia lui Grigore cel Mare, frecvent reprezentată ⁶⁶ în epocă sub directa influență a imaginii din „Biblia Săracilor” ⁶⁷.

Ilustrarea Tainei Transsubstanțierii cu caracteristicile de reprezentare pe care le prezintă la Sinpetru, ca și în alte picturi din Boemia, Moravia și Slovacia, apare ca adeziune la ideile „utraquiste” care circulau în epocă : Împărtășania „*sub utraque speciei*” (cu vin și azimă), așa cum era consemnată în Evanghelia de la Matei (XXVI, 26—29) sau în Epistola I a apostolului Pavel către Corintieni (XI, 24—27), „pasaje din Scriptură care devin piatră unghiulară pentru serviciul liturgic euharistic hussit. Acest lucru permite considerarea apariției tot mai frecvente a temelor euharistice ca simptom tipic pentru gîndirea religioasă cehă” ⁶⁸, motiv în plus pentru a situa capela funerară de la Sinpetru într-o atare descendență și a o data în primele două decenii ale veacului XV, perioadă în care disputele hussite la apogeu se bucurau de mare rezonanță.

Lapidarea Sfîntului Ștefan ⁶⁹ (fig. 4, 5, 6)

Exemplar unic pînă acum în Transilvania al temei, rară și în aria boemo-slovacă, „Martirajul Sfîntului Ștefan” de la Sinpetru se remarcă atît prin detalii iconografice aparte cît și prin amplitudinea compoziției. Scena ocupă o jumătate din luneta sudică (cealaltă jumătate, din care se întrevăd vag fragmente de filactere, fiind încă acoperită de var).

Ștefan tinăr, imberb, cu tonsură și dalmatică de diacon, primește în genunchi loviturile pietrelor aruncate de călăii săi care-l încadrează, de-o parte și de alta, în două grupuri distincte. Sfîntul privește spre apariția lui Crist din nouri. Imaginea respectă îndeaproape textul biblic (Faptele Sfinților Apostoli, VII, 56—60).

Particularități iconografice destul de interesante apar în reprezentarea de față : pe de-o parte este vorba de personajul tinăr, așezat în partea inferioară a imaginii, care ar trebui să fie Saul păzind veșmintele călăilor (fig. 6), apoi de personajul tinăr în picioare (avînd aceeași fizionomie ca mai sus presupusul Saul) plasat în axul lunetei, întors cu spatele la scena lapidării, privind în sus (spre partea acoperită de var) și purtînd o spadă. Personajul, care ar putea fi tot Saul (viitorul Pavel al cărui atribut e spada (fig. 6), face probabil legătura cu o altă scenă sau măcar cu un alt episod alăturat. Thibout menționează în pictura catedralei St. Nazaire din Bezières (sec. XIV) un

⁶⁴ „În timpul rugăciunii credinciosul se întoarce cu fața spre răsărit, acolo unde se aflase la începuturile lumii Paradisul terestru. Simbolismul paradisiac se recunoaște și în orientarea bisericilor și a grădinilor minăstirilor”, M. Eliade, *op. cit.*, p. 208.

⁶⁵ Reprezentare vădînd analogii iconografice și stilistice cu „Cîntărea sufletelor” de la Poruba — Slovacia.

⁶⁶ Ca de pildă, în picturile mai timpurii (cca. mijlocul sec. XIV) din biserica de la Oberzeiring — Austria ; specialiștii afirmă că și la anterior pomenita capelă de la Kasperšké

Hory ar fi fost un Iisus figurat pe ostie, suprimat apoi de repictări.

⁶⁷ Pentru reprezentarea Messei Sfîntului Grigore cel Mare în „Biblia Săracilor”, v. E. Măle, *op. cit.*, p. 96. Papa Grigore cel Mare, urmat de diaconi, celebrează liturgia cu ostie și vin în potir ; deodată Crist *Vir Dolorum* se arată pe altar (pe ostie sau deasupra potirului). Legenda, care nu este pomenită de Voragine, se răspîndește în sec. XIV—XV și este apoi înlăturată de Reformă.

⁶⁸ *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia*, p. 23.

⁶⁹ Reau, *op. cit.*, vol. III—1, p. 444.

episod din legenda Sfintului Ștefan privind confruntarea cu Saul; despre acesta ar putea fi vorba la Sinpetru (în zona acoperită de var) sau poate de o „Conversiune a Sfintului Pavel”.



Fig. 4. Sinpetru — „Lapidarea Sfintului Ștefan”, detaliu: Iisus Orant în poarta Raiului.



Fig. 5. Sinpetru — „Lapidarea Sfintului Ștefan”, detaliu.



Fig. 6. Sinpetru — „Lapidarea Sfintului Ștefan”, detaliu.

Un alt element iconografic de excepție îl constituie reprezentarea lui Crist în poarta Raiului în atitudine de orant ⁷⁰ (fig. 4), reprezentare cu caracter extrem de arhaizant ⁷¹ și foarte rară : de

⁷⁰ Pentru semnificațiile Orantei (inițiale, dobândite, apoi pierdute sau inadecvat folosite în raport cu sensul original) v. V. Vătășianu, *Considerații privind originea și semnificația Orantei* (1951), în „Studii de artă veche românească și universală”, București, 1987, p. 103.

⁷¹ Totuși ea nu este chiar o excepție în epocă ; mai există un exemplu cunoscut de Iisus Orant chiar în zonă franceză, cel de pe bolta corului bisericii din Blassac (Haute Loire), datată îndeobște către finele secolului XIV.

obicei pentru a figura direct sau simbolic versetul 56 („Atunci a zis : Iată văd cerurile deschise și pe Fiul omului stînd la dreapta lui Dumnezeu . . .”) apare mîna divină binecuvîntîndu-l pe Ștefan sau oferindu-i cîroana de martir, mai rar Iisus în mandorlă înconjurat de îngeri sau în mijlocul apostolilor, ori Treimea.

Iisus ieșind dintre nouri, inclus scenei de martiraj, apare ca garant al mîntuirii, subliniind încă o dată caracterul funerar-soteriologic al capelei de la Sînpetru.



Ambele monumente Sînpetru și Hărman dovedesc capacitatea de absorbție a mediului artistic transilvănean, concordanța stilistică și de preocupări cu contextul european al acelor vremi ; sincronizarea cu un gotic care nu este cel al capodoperelor, dar care se impune ca parte integrantă în reconstituirea unui moment spiritual.

Este ceea ce își propune studiul de față (în cele două părți ale sale) : să sublinieze nu atît filiații directe sau considerații exacte de detaliu cît mai ales fenomenul global de înscriere a picturilor murale săsești transilvănene de la Sînpetru și Hărman în aria culturală de anvergură a Europei centrale. O reconstituire fragmentară care a încercat să țină seama de îndemnul formulat de profesorul Vasile Drăguț : „Orașele Transilvaniei au fost afectate de iconoclasmul Reformei : nici în Cluj, nici în Sibiu, nici în Brașov nu s-au păstrat altare poliptice, iar martorii de pictură murală sînt accidentali, fără vigoarea necesară pentru a evoca valoarea întregului. Iată de ce se cere nu numai o extremă prudență în promovarea judecăților critice, dar și un susținut efort de reconstituire, fără neglijarea nici unui element care poate contribui, fie și foarte puțin la completarea informației”.

CONTRIBUȚII LA DEZVOLTAREA SCULPTURII FUNERARE SIBIENE (SECOLELE XV—XVII)

de IOAN ALBU

Preocuparea pentru cercetarea sistematică a monumentelor funerare sibiene s-a limitat de cele mai multe ori la publicarea unor studii privind fie stilul sculpturii, în fapt de descriere preiconografică¹, fie inscripțiile lespezilor și epitafurilor, transcrise adesea fără întregiri, traducere și aparat critic². Cele două aspecte au fost tratate separat, lipsind corelarea reprezentărilor plastice cu textul inscripțiilor.

Studiul de față vizează tocmai abordarea iconologică și emblematică a plasticii funerare, fiind rezultatul cercetării materialului păstrat la Sibiu din perioada cuprinsă între secolele XV—XVIII³.

Monumentul funerar a devenit domeniul prin excelență al sculpturii din această epocă⁴, trăsătură întâlnită cu precădere în țările protestante, fiind cunoscută relația între iconoclasmul Reformei și decăderea artei figurative⁵. Adesea a fost dramatizat dezastrul de la Mohács cu cortegiul său de urmăritori. Teza întreruperii contactelor directe ale Transilvaniei cu Apusul⁶, pînă cînd principatul devine posesiune habsburgică, nu mai poate fi susținută. Arhitecți, pictori și sculptori italieni primesc în veacul al XVI-lea și în cel următor comenzi în Transilvania, fiind suficient să amintim programul artistic al lui Gabriel Bethlen⁷. Abia după primul pătrar al veacului al XVI-lea sporește ponderea meșterilor din Slovacia în arta transilvană. Provincializarea economiei orașelor săsești și sporirea interesului pentru proprietatea funciară după mijlocul secolului al XVI-lea au avut și compensații

¹ Lucrările mai vechi nu depășesc nivelul analizei descriptiv-formale: V. Roth, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*, Strassburg, 1906; idem, *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, Berlin — Sibiu, 1934; J. Bielez, *Die evangelische Stadtpfarrkirche A. B. in Hermannstadt*, Sibiu, 1935. Publicațiile mai recente tratează îndeosebi activitatea unor reprezentanți majori ai sculpturii funerare, cf. studiile apărute în *Studien zur siebenbürgischen Kunstgeschichte*, București, 1976, seminate de G. Gündisch, *Der Hermannstädter Bildhauer und Steinmetz Elias Nicolai*, p. 215—255 (în continuare: *Elias Nicolai*) și H. Krasser, *Sigismund Möss, Bildhauer und Schnitzler zu Hermannstadt*, p. 256—289; în același sens cf. A. Haldner, *Zwei unbekannte Arbeiten des Bildhauers Elias Nicolai in Hermannstadt*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, București, 1970, 2, p. 62—64; P. Chihala, *Elias Nicolai als Bildhauer der rumänischen Wojwoden*, în *Forschungen* ..., 1965, 2, p. 62—65.

² G. Seivert, *Nachrichten von siebenbürgischen Gelehrten*, Bratislava, 1785; S. Möckesch, *Die Pfarrkirche der A. C. Verwandten zu Hermannstadt*, Sibiu, 1859; Inițiativa editării critice a inscripțiilor a avut-o G. Gündisch, *Die Grabsteine*

in der Ferula der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt, în *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, 12, 1947, p. 10—33, unde publică 9 inscripții, debutul său rămînînd nefinalizat.

³ Anunțăm intenția publicării catalogului inscripțiilor medievale din Sibiu, majoritatea aflate în ferula bisericii evanghelice, însoțite de un bogat aparat critic asupra aspectelor epigrafice, filologice, heraldice, iconografice și bibliografice.

⁴ Cf. J. Hulzinga, *Amurgul evului mediu*, București, 1970, p. 399.

⁵ V. Roth, *Geschichte der deutschen Plastik* ..., p. 80; O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn-Wien-Lepzig, 1938, p. 58.

⁶ Cf. V. Roth, *loc. cit.*; H. Krasser, *op. cit.*, p. 261 sq.

⁷ R. Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern, Orizontul imaginii (1550—1800)*, București, 1987, p. 14 și 140; idem, *Gusturi și atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea. Note liminare (II)*, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică*, 30, 1983, p. 5.

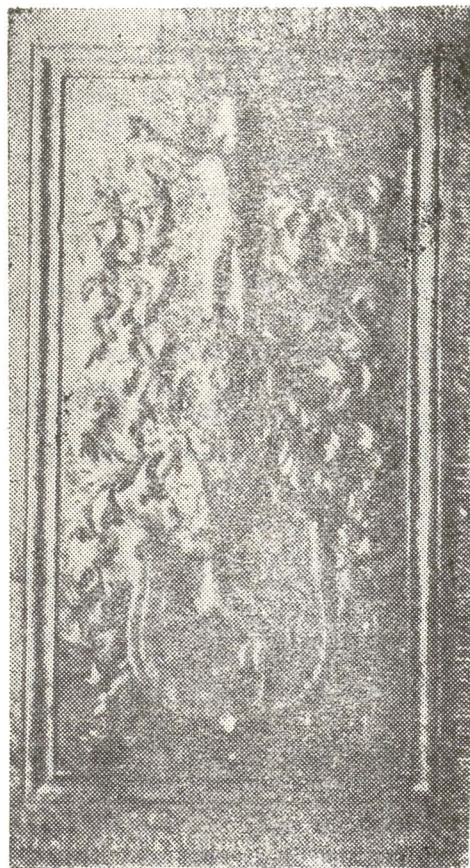


Fig. 1. Piatră funerară a lui Nicolaus Proll (1499).

insuficient relevate. Preluarea formelor de viață aristocratică⁸, moda acelor „Kavalierreisen” înspre Germania și Italia, chiar Olanda, îl făceau pe un contemporan să asemuiască Sibiul anului 1636 cu o băltoacă a păcatului (*ein Pfuhl der Sünden*)⁹.

Reversul s-a manifestat prin conturarea pietismului declanșat de Reformă. Apariția capelelor private sibiene, deja în secolul al XV-lea, ale familiilor Lutsch, Hecht sau Haller¹⁰, după modelul nobiliar, vădește propensiunea spre cultul morților într-o vreme în care viața religioasă se interiorizează și se stabilește conexiunea între mormintul familiei și destinul celor vii¹¹, aspect încă nestudiat în impactul său asupra mentalului colectiv din orașele ardelenale ale ultimului ev mediu. În acest context este semnificativă figurarea defunctului, dar și a comitentului, în registre speciale, pe monumentele funerare (fig. 6 și 13)¹², care erau etalate în biserică, acolo unde se aflau și mormintele¹³, întâi din credința că învierea morților trebuie să aibă loc aici, apoi din dorința patricienilor de a se mândri cu strămoșii lor. Existența mormintelor de familie este atestată de lespezile înscrise ulterior, lăsându-se uneori spațiu în acest scop¹⁴, și de reutilizarea lespezilor „arătoase”¹⁵, implicit a mormintelor familiilor stinse¹⁶, ca urmare a epuizării locurilor de îngropare în biserică și a tendinței noilor patricieni de ficțiune genealogică, după cum în Roma veacului al XVI-lea pietrele funerare antice erau deghizate în haină renașcentistă¹⁷.

Sesizăm că monumentul funerar are o menire precumpănitor practică, prin destinația și caracterul său sacru

contaminat și de nevoia păstrării imaginii defunctului „în viață”¹⁸, așa cum textul unei lespezi cu portret îl lasă pe acesta să vorbească: „Sic oculos, sic ora manusque ferebam dum mihi per Christum vita superstes erat”¹⁹, element comun „setei povestitului”²⁰. Asistăm la împingerea prețurii artistice — este și cazul perceperii de către contemporan a scenelor de pe altare — într-un fel de religie.

Valoarea sculpturii funerare sibiene o vom judeca pornind de la mentalitatea vremii. Perioade semnificative în evoluția domeniului au rămas necercetate pe motiv că operele acestora ar fi mediocre, realizate de cioplitori, nu de sculptori²¹. Valoarea artistică nu poate însă exclude elementele de „sintaxă” a civilizației.

Structura compozițională a pietrelor funerare, de obicei și a epitafurilor, este dictată de repartiția în spațiul acestora a două componente esențiale, imaginea și textul epigrafic, în funcție de a căror pondere și organizare formală s-au constituit programele iconografice²².

⁸ Semnificative sint turnurile-locuință sibiene — cf. H. Fabini, *Turnuri de patricieni în Sibiu la sfârșitul evului mediu*, în *Revista muzeelor și monumentelor*, 1, 1974.

⁹ G. Gündisch, *Soziale Konflikte in Hermannstadt um die Mitte des 17. Jahrhunderts*, în *Forschungen ...*, 3, 1960, p. 57 sq.

¹⁰ H. Fabini, *Sibiul gotic*, București, 1982, p. 139.

¹¹ E. Battisti, *Antirenașterea*, București, 1982, p. 166.

¹² Lespezea lui M. Helvig, 1591, și epitaful familiei Haupt (1694).

¹³ Pentru amplasarea lor în biserica evanghelică sibiană, cf. R. Spek, *Die Grabsteine Brukenhals*, în *Mitteilungen ...*, 12, 1947, p. 34 — 41 și planșă.

¹⁴ Vezi lespezile din ferula, nr. 4, 7, 19.

¹⁵ Vezi pietrele din ferula, nr. 9, 19.

¹⁶ Tot acolo, nr. ord. 2.

¹⁷ A. Chastel, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, vol. I, București, 1981, p. 370.

¹⁸ J. Huizinga, *op. cit.*, p. 398.

¹⁹ „Așa aveam ochii, chipul și mâinile ...”, cf. J. Bayer, nr. 64.

²⁰ Pentru nevoia de discursivitate a spiritului în spațiul românesc, cf. R. Theodorescu, *Civilizația ...*, I, p. 17—23; idem, *Istoria văzută de aproape*, București, 1980, p. 78—79, 95—100.

²¹ V. Roth, *Geschichte der deutschen Plastik ...*, p. 84.

²² În funcție de menirea suporturilor, plastica funerară la Sibiu poate fi clasificată în lespezi și epitafuri, iar structural în pietre funerare heraldice (cu armarii), simbolice, cu portret și mixte.

Încercînd să detectăm *etapele stilistice* ale dezvoltării sculpturii funerare sibiene și să atragem atenția asupra momentelor mai puțin cunoscute sau asupra unor elemente noi, deosebim o primă perioadă a goticului flamboiant, contaminat de formele Renașterii toscane (1496—1520), în care întreg cîmpul lespezii este afectat ornamenticii — blazonului ²³, concomitentă cu programul de la Baia, purtător al influențelor decorative de origine bizantină ²⁴. Inscripțiile apar exclusiv în chenar. Trecerea la compoziția renescentistă italiană, probabil inspirată și de monumentele funerare ale Daciei romane, apare săvîrșită în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, evoluția acestui program lăsîndu-se refăcută pe baza materialului păstrat la Sebeș ²⁵.

A doua etapă (1556—1590) preia motivele florentine — o redivivă a ornamenticii funerare a antichității; cartușe dreptunghiulare cu volute și rotuli, dezvoltate din „tabula ansata” ²⁶, dar și de origine germană; mobile ale scutului, pavilioane și mantale, heruvimi, integrate simbolisticii medievale. Maniera provincială a realizării lespezilor denotă existența unor ateliere locale. Cuvîntul scris cucerește tot mai mult din spațiul cîmpului, pînă la două treimi, registrul epigrafic hotărîndu-și locul în jumătatea inferioară.

După 1590 se dezvoltă programul reprezentării portretului de aparat al defunctului, prin două traiecte convergente. Unul își are originea în figurarea defunctului „ieșind” din creștetul scutului (fig. 1, 4, 11), ca personificare. Al doilea impune reprezentarea defunctului în scoică, program evoluat din cea a Madonei ca „perlă”, extinsă sfinților și apoi cu precădere preoților, dar și laicilor (fig. 7), tip frecvent între 1592 și 1611, sau într-o nișă (fig. 6), în legătură cu portretul „sarmatic” ²⁷ evidențiat de mantia de brocart. Cele două direcții vor fuziona în tipul de piatră funerară cu figură întreagă al perioadei manieriste și din baroc.

În aceeași perioadă, din 1599, apare curentul manierist, care va deveni o constantă a plasticii funerare pînă spre anii '70 ai secolului al XVII-lea. Întîmpinăm un limbaj nou, eclectic, al reasamblării formelor. Noi motive, tratate cu virtuozitate, țîșnesc: putți — copilași nuzi, tenanți puternic contorsionați (fig. 12), în stilul unor Floris sau Uytewael, rotuli, ghirlande de flori și fructe, decoruri arhitecturale, trofee și alegorii înlănțuite în persistentul ciclu „vanitas vanitatum” (fig. 8—10). Noua etapă (1599—1626) este o simbioză a mai multor filoane, unul venețian, cu ecou pînă la mijlocul veacului, cînd Sebastiano Sala lucra în Transilvania ²⁸, altul de inspirație olandeză, transmisă prin Špiss și Galiția ²⁹.

²³ Cf. Hecht, 1496 și Proll, 1499 (fig. 1).

²⁴ Cf. Mihnea, 1510.

²⁵ G. Gündisch, T. Streitfeld, *Die Grabsteine der Mühlbacher evangelischer Stadtpfarrkirche*, în *Studien* ..., p. 81—95.

²⁶ J. Lula, 1521, ferula, nr. 9.

²⁷ R. Theodorescu, *Civilizația* ..., I, p. 100.

²⁸ A. Kovács, M. Țoca, *Arhitecți italieni în Transilvania în cursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea*, în *Studia Universitatis Babeș — Bolyai, Series Historica*, 2, 1973, p. 19—36; V. Guy - Marica, *Originea decorului cu putți în arta transilvană*, în *Acta Musei Napocensis*, 13, 1976, p. 209.

²⁹ Cf. G. Gündisch și H. Krasser, în *Studien* ..., passim.



Fig. 3. Platra funerară a lui Johann Rewel și a soției sale (1587).

Ornamentica pictrelor funerare sibiene pendulează în prima jumătate a secolului al XVII-lea între *horror vacui* și afectare pe de o parte și simplitate pe de alta. A existat desigur o rapidă schimbare a meșterilor, dar chiar în opera aceluiași sculptor, a lui Elias Nicolai, extinsă între deceniul al treilea al veacului și pînă spre 1660, se conturează caracteristici ale unor direcții stilistice concurente.

Analizînd în ordine cronologică lespezile lucrate de meșterul de la Sibiu, ne confruntăm cu o dezvoltare stilistică sinuoasă și contradictorie. Datorită derutantei oscilații între formele „pure” renașcentiste și cele manieriste, a fost exclusă posibilitatea ca unele lespezi ale perioadei să aparțină operei sale ³⁰. Dar artistul se trădează în primul rînd prin virtuozitatea execuției și abia apoi prin predilecția pentru anumite motive și asamblări de imagini ornamentale. Meșterul trebuie să răspundă cerințelor comanditarilor, să satisfacă propensiunea pietistă spre autometamorfozare a clericilor, dar și a laicilor de confesiune lutherană, exploatînd monumentalitatea formelor clare, sau aplecarea spre fast a personajelor nobiliare și a „oamenilor noi” — fie ardeleni, fie din Tirgoviștea munteană —, utilizînd în aceste cazuri tobe, cimbale, tunuri cu afet, simboluri regăsite pe lespezea manieristă a lui Paul Ludovicus (1626, fig. 12), lucrată poate de meșterul căruia Nicolai i-a fost ucenic, îngemănate de el în trofee, ca pe piatra lui Coloman Gotzmeister (1633) ³¹, sculptate în manieră identică pe sarcofagul lui George Appafi ³². Tenanții poartă armura de modă spaniolă a vremii, aceeași pe care o întîlnim la gisantul lui Appafi. Formele de „prim baroc” de pe lespezea judeului sibian, necorelate cu multiplicitatea și precizia detaliilor nicolaiene i-au făcut pe critici să dea uitării această capodoperă a sculpturii funerare. Tratarea realistă a feței cavalerilor — putti, inspirată de fizionomia germanică a locuitorilor Sibiului, prezentă și la tenanții de pe lespezea lui Michael Agnethler ³³, sau integrarea în ansamblul ornamenticii a buchetului de flori, rodii și struguri, tăietura literei capitale în chenar, respectiv antiqua pe cartușul încadrat în profil „ovolo”, ca pe sarcofagul lui Appafi, toate poartă amprenta lui Elias Nicolai.

Iconografia lucrărilor lui Nicolai n-a putut evita luarea în considerare a lespezii cu portret de aparat a lui Valentin Seraphin († 1639) ³⁴, impunător prin forma degajată de simplitatea liniei și absența elementelor decorative, cu excepția celor doi putti, din colțurile superioare, care trimit prin tratarea volumelor cernației la copilașul integrat temei „memento mori” de pe piatra funerară a lui Tobias Siffert († 1651) ³⁵. Felul minuirii dălții în reprezentarea feței defunctului îl regăsim la tenanții pietrei lui Gotzmeister și îl anticipează pe cel întîlnit la îngerii — adolescenți de pe lespezea lui Agnethler.

J. Dancu atribuie piatra funerară a comitelui Seraphin lui Elias Nicolai, punînd-o în relație cu lespezile preoților J. Hutter, P. Whonner și J. Hellwig ³⁶, care aparțin însă altui tip iconografic, cu reprezentarea mortului, nu a personajului în viață, acesta fiind unul din motivele care îl determină pe H. Krasser să combată părerea cercetătoarei ³⁷, uitînd că există o altă piatră funerară semnată de Nicolai, a primarului sighișorean Stephan Man († 1647) ³⁸. Acesta este reprezentant cu ochii deschiși, după cum lespezea lui Georg Jüngling († 1629) ³⁹, atribuită de G. Gündisch aceluiași meșter, înfățișează bustul personajului ușor întors spre dreapta, iar capul spre stînga privitorului, pleoapa inferioară a ochiului drept pîrînd să fi fost deschisă. Figura întreagă a lui Seraphin este orientată vădit înspre dreapta, astfel că șirul de nasturi ai dolmanului nu constituie axa mediană, tratare pe care o aflăm și la veșmintul gisantului, orientat însă spre stînga, al coconului Mateias ⁴⁰. Se pare că data morții defunctului nu a mai fost înscrisă ⁴¹. Trăsăturile epigrafice, aceleași ca pe lucrările lui Nicolai din anii 1636—1637, permit supoziția că opera a fost lucrată în această perioadă, deci încă în timpul vieții lui Seraphin.

³⁰ P. Chihaia (în *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974, p. 351.) îl atribuie sculptorului o „vizlune compozițională de baroc transilvănean”, avînd în vedere ultimele sale opere, în timp ce G. Gündisch și H. Krasser relevă evoluția acestuia spre o simplitate tot mai pronunțată.

³¹ În ferula, nr. 13; fotografie și textul inscripției la V. Roth, *op. cit.*, p. 133.

³² Fotografie la P. Chihaia, *Din cetățile ...*, fig. 150.

³³ Atribuită de G. Gündisch (în *Elias Nicolai ...*, p. 240, fig. 97) lui Nicolai.

³⁴ J. Dancu, *Die Kirchenburg in Cîsnădie*, București,

1970, p. 25.; H. Krasser, *Sigismund Möss ...*, p. 267 sq., fig. 107; G. Gündisch în studiul amintit ignoră această piatră funerară.

³⁵ Semnată de meșter, ferula, nr. 29.

³⁶ J. Dancu, *loc. cit.*

³⁷ În *Sigismund Möss ...*, p. 267.

³⁸ Cf. bibliografia lespezii la G. Gündisch, *Elias Nicolai*, p. 229.

³⁹ Fotografie la V. Roth, *op. cit.*, planșa XXIII/1.

⁴⁰ Fotografie la P. Chihaia, *Din cetățile ...*, fig. 149.

⁴¹ Lespezea, bine conservată, se află în ferula, nr. 14.

Această etapă ambivalentă, între Renașterea târzie și protobaroc, lasă să se întrevadă și servitutea artistului față de codul iconografic și tradiția epocii.

Momentele următoare, asupra cărora nu vom zăbovi, fiind bine reliefate în literatura de specialitate⁴², sînt ilustrate la Sibiu de activitatea lui Sigismund Möss, care înmănunchează impulsurile baroce, continuată de opera unor König, Hoffmeyer, Schuchbauer și Blaumann, perioadă a penetrației barocului târziu austriac.

Factura monumentului funerar medieval sibian nu poate fi concepută fără *registru* *textului epigrafic*, acesta potențînd posibilitățile narative ale vizualului, ale structurii compoziționale, care se cere decodată printr-o „citire” succesivă.

Primul și cel mai persistent registru afectat inscripției este chenarul, unde apar termenii asociați mormîntului — „sepultura”, „tumulus”, „urna”, „sepulchrum”, „busta”, sau după 1700, „Kenotaphion” ori „quadrisomum” —, verbe și expresii verbale — „hic jacet”, „hic sepultus est”, „hic condidit ossa solo”, „obiit”. Datele despre defuncți cuprind numele, adesea latinizat, funcția, epitete de rigidă filiație stereotipă, data morții — anul și sărbătoarea sfîntului fiind preferate pe primele lespezi⁴³, sau luna, ziua, chiar ora, și uneori vîrsta. Nu lipsesc mențiunile suplimentare despre sufletul mortului, condițiile sau cauza morții, despre comitenți, inscripțiile votive — DOM(S), Manibus.

Primele inscripții păstrate sînt dispuse exclusiv în chenarul lespezii, rar încrustîndu-se două chenare⁴⁴, în special dacă lespedea este refolosită. Uneori se lasă intenționat loc pentru o inscripție ulterioară — data morții (cînd piatra funerară este comandată în timpul vieții), sau sînt șterse porțiuni ale textului original în vederea înscierii datelor altui defunct⁴⁵.

Registrului epigrafic de pe cîmpul pietrei funerare îi corespunde elogiul defunctului, în vers metric, cel mai frecvent în distih elegiac — în limba latină sau compus din hexametri latinești și pentametri grecești⁴⁶, redactat la persoana I sau a III-a, uneori prin mixaj, prima parte fiind afectată „vorbirii morților”. Mitologemele (Lachesis, Libitima, Lethe) și termenii alegorici, purtători de simboluri care explică ornamentica abundă, inerente fiind și aluziile la evenimente sociale și religioase din istoria cetății sau din viața defunctului. Sentințele moralizatoare formează de obicei partea de încheiere. Mai rar, citatele biblice pot înlocui elogiul⁴⁷.

Tot în registrul cîmpului sînt introduse datele defunctului sau sînt amintiți comitenții, atunci cînd lipsește inscripția în chenar. Semnătura meșterului⁴⁸ și/sau data lucrării întregesc uneori epigrafia pietrelor funerare.

Pe două lespezi, sculptate de Elias Nicolai, apar cartușe — pandante ale elogiului — cu rost de „captatio benevolentiae”, subordonate inscripției votive „Memoriae posteritatis”⁴⁹.

Auxiliar prețios cercetătorului, forma epigrafică a textului, redactat în latină, rar în germană, transgresează de la minusculele gotice, perpetuate în mediul sibian, la majusculele capitale, folosite



Fig. 4. Piatra funerară a lui Blasius Rhav (1587).

⁴² H. Krasser, *Sigismund Möss ...*; N. Sabău, *Der Bildhauer Anton Schuchbauer (1717–1789)*, Cluj-Napoca, 1979; M. Aggházy, *A barokk szobrászat Magyarországon*, Budapest, 1959; M. Nagy, *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, București, 1970.

⁴³ „In festo beati Nicolai Confessoris” (Proll, 1499) sau „in die beati Gregory papa(e)” Mihnea, 1510.

⁴⁴ Cf. Fabritius, 1683, texte ce se succed sintactic.

⁴⁵ Cf. inscripția lui Hecht, 1490, în minuscule gotice, pe lespedea căruia s-a adăugat în capitale „Melchior Hermannus”.

⁴⁶ Particularitate la A. Jungk, 1567, ferula, nr. 36.

⁴⁷ Mai ales Iov, XIX; cf. în ferula, nr. 50 și 61.

⁴⁸ „GMC” (Jungk, 1567); „Fecit Elias Nicolai” (V. Franck, 1648) și T. Sifft, 1651); „S. M(öss) B(ildhauer) 1681” (Semrigger, 1681).

⁴⁹ Cf. J. Reussner, 1637, și M. Agnethler, 1645.



Fig. 5. Piatra funerară a lui Michael Marggraf (1590).



Fig. 6. Piatra funerară a lui Michael Helvig (1591).

publicată la Lyon în 1538 și 1547, cu cele trei elemente, regăsită în compilația lui Valentin Wagner, „*Images mortiscum dekastichois*”⁵¹, tipărită la Brașov în 1557, aici motto-ul fiind omis, converg cu structura și sensul pietrei funerare.

„Lema” chenarului sau deviza, — „*Ancora mea Christus*”, „*Ex aequo et bono justitia*” (fig. 11) — cu implicație escatologică —, trimit de îndată la figura heraldică, blazonul fiind pentru medievalul sibian sau de aiurea mai mult decît o preocupare de genealogie reală sau fictivă. Figura heraldică (*ikon*) dobîndește o valoare simbolică, apropiată de cea a unui totem⁵², valență care permite noii categorii a patriciatului să arboreze motive și atribute simbolice, personificări și alegorii înlănțuite în narații ale imaginii. Astfel se explică persistența programului iconografic, convergent emblematicii, suprapus tipului pietrelor funerare cu motive heraldice și derivarea tipului lespeziilor cu motive simbolice din acesta.

Elogiul, care trebuie să fixeze o imagine textuală lapidară a moralității defunctului, cu propensiune spre morala eternă, se dezvoltă ca gen aparte în secolul al XVI-lea, începînd să poarte numele de *epitaphium*. Inspirat din scrierile morale manuscrise⁵³ sau tipărite — ale lui J. Honterus, V. Wagner ori M. Siegler⁵⁴, poemele funebre formează culegeri, ca „*Tumulorum liber*” al lui Salomon

cu precădere în Renaștere, cu un ușor declin în „primul baroc”, perioadă în care sînt preferate uncialele. Ligaturile — cu sau fără schimbarea poziției literelor, în interiorul unei litere, în oglindă sau prin omisiune — trădează nu de puține ori mîna meșterului. Prescurtările, *litterae singulae*, repetarea literei pentru sensul de plural, sau pentru întărire, sînt frecvente, la fel ca *errata fabrilia* (*litterae concellata*).

La o mai atentă cercetare a monumentelor funerare sibiene, observăm structura analogă emblematicii, textul din chenar jucînd rolul *lemei*, fiind transferat apoi într-un alt limbaj, al imaginii (*ikon*) și/sau elogiului (eseul emblematic sau *epigramma*). Este cunoscută influența celui „*Emblematum Liber*” (1531) editat de Andrea Alciati și a „*Iconologiei*” (1593) lui Cesare Ripa, asupra heraldicii, literaturii și artei în general⁵⁰, tocmai pentru că ambele imbinau cuvîntul cu imaginea și aveau la bază modelul alegoric al gîndirii vremii. Structura emblematică și tema morții, contaminată de dansurile macabre, prezente în „*Les Simulachres et Historiées Faces de la Mort*”,

⁵⁰ W. Tatarkiewicz, *Istoria estelicii*, III, București, 1978, p. 340—356.

⁵¹ R. Theodorescu, *Civiltzația ...*, I, p. 62—71 și fig. 15—31.

⁵² J. Huizinga, *op. cit.*, p. 370.

⁵³ Sibiul avea un exemplar al „*Moralilor*” lui Grigore cel Mare, des folosit pînă în secolul al XVI-lea, cf. A. Schuller, *Die älteren Handschriftenbände des Brukenthalischen Museums, in Mitteilungen ...*, 3, 1933, p. 18.

⁵⁴ Cf. H. Schuller, *Valentin Wagner als didaktischer Dichter, in Siebenbürgische Vierteljahrschrift*, 2, 1934, p. 80 sq.

Frencelius ⁵⁵ sau „Hundert sinnreiche Grabinschriften” a lui Valentinus Franck ⁵⁶. Există o adevărată emulație între autorii de epitafuri sau epicedii, proveniți din elita cultivată a orașelor săsești, ca Jacobus Mellebriger, Antonius Jungk, Johannes Oltard senior, Matthias Miles, Valentinus Franck și Paul Greissing ⁵⁷.

Reversul elogiilor îl constituiau „poemele defăimătoare” scrise într-o manieră facilă ⁵⁸.

Comparând aceste *carmina casualia* cu cele incluse în culegerea lui Frencelius, constatăm originalitatea lor, stilul cu nimic mai prejos, implicit deplina consonanță și în acest domeniu a spiritualității transilvane cu prefacerile europene.

Pentru a pătrunde sensul monumentului funerar, sibian în cazul nostru, se cuvine să interpretăm, coborînd imaginea cu textul, *temele și conceptele iconografice* ca valori simbolice, ca esențe purtătoare ale tendințelor mentale din această epocă, în care conștiința medievală se zbate să devină modernă, așadar să recurgem la un demers iconologic.

Tema virtuților a avut un ecou puternic în mediul lutheran din sudul Transilvaniei. „Ante homines virtus, spiritus ante Deum” ⁵⁹. Aproape nici o funcție, titlu sau ocupație nu e de conceput fără epitete, care, asemeni virtuților la care se referă, devin specializate și intră în canoane respectate de tradiție timp de secole. Un *magister civium* nu poate fi decât *nobilis et egregius*, judele și comitele sașilor este *amplissimus, generosus et meritissimus* în secolul al XVI-lea, pentru ca în cel următor să devină *spectabilis, generosus et illustrissimus*, ba chiar *beatus* — epitet folosit inițial pentru papă —, senatorul este *providus et integerrimus*, consulul *conspicuus et consultatissimus*. Oratorii, notarii sînt *circumspecti et prudenti*, căpitanul orașului *fidelissimus*, pe cînd cetățenii de rînd trebuie să se mulțumească cu epitete de genul *honestus* și *strenuus* și, interesant, *nobilis*, termen al cărui sens decade. Preoții sînt *praestantissimi, doctissimi, praeclarissimi*, termeni niciodată folosiți pentru stările laicilor. Femeilor le sînt atribuite calitățile de *honestas, pia, pudicissima*, fiind „*pietatis et castitatis exemplar*”. Observăm că ierarhia epitetelor se suprapune celei sociale.

Textele lespezilor și epitafurilor caută antecedente glorioase. Lucas Löw (Leo), senator al orașului, este „virtute ipse leo, ore Pericleo”, iar căpitanul Sibiului, Valentin Fleischer, „dux Macedonum item”. Programul iconografic tinde să unifice elogiul defunctului cu noțiunea transfigurării ultimei a sufletului, virtuțile celor petrecuți fiind văzute ca o cheazășie a translației lor în paradis. Divinitatea este implorată să țină seama de virtuțile dovedite în cîntărirea sufletului — „Tu serva haec incluta dona Deus” ⁶⁰.

Virtuțile cardinale, prudența, forța, temperanța, justiția, care abundă în arta italiană în cadrul temei umaniste a virtuților și în scrierile vremii, de pildă în puțin cunoscuta culegere a lui V. Wagner, „*Illustres sententiae in usum puerorum selectae*” ⁶¹, sînt personificate sau devin alegorii contaminate de atributele sfinților, găsind răspîndire în arta funerară sibiană.

Justitia, virtute instituționalizată, este în primul rînd calitatea juzilor regali sau scăunali. Portretul judei Gallus Lutsch, „în viață”, înveșmîntat în straie săsești, ieșind din creștetul blazonului, repetare a mobilei din scut, este conceput ca imagine-emblemă, reprezentat cu banderola devizei „*Ex aequo et bono justitia*” (fig. 11), elogiul sugerînd transgresarea virtuții împreună cu defunctul la „cei drepti”, unde acesta „slujește cerului”. Justiția apare personificată în reprezentarea lui Aristides Justus și Rhadamantes ca tenanți, sau ca alegorie pe scuturile lui A. Fleischer și M. Semrigger. Transferul defunct — „*Justitia*” nu e nicăieri mai clar decât la bustul lui G. Jüngling ⁶², reprezentat cu atributele virtuții, sabia și balanța, dezvoltare a alegoriei figurate pe scut. Vom vedea că tema justiției lumesti se interferează în iconografia funerară cu cea a justiției divine.

Leul, figurat pe scuturi, devine simbol al *Forței*, replică a „ignaviei” (lașității), în amintita scriere a lui Wagner. *Temperanța* este simbolizată de orologiu, devenită și simbol al umanismului stăpîn pe măsura timpului, în opoziție cu clepsidra, văzută ca simbol al orei morții și timpului imprevizibil, temă frecventă în iconografia apuseană, prezentă în imaginile și inscripțiile de pe piatra lui M. Semrigger ⁶³.

⁵⁵ Publicat de Jacobus Lucius la Helmstedt în 1590, cf. D. Năgler, *Catalogul Transilvanicelor. I (sec. XVI–XVII)*, Sibiu, 1974, nr. 195.

⁵⁶ Editată la Sibiu în 1877, J. Trausch, *Schriftsteller-Lexikon*, I, Brașov, 1889, p. 341.

⁵⁷ *Ibidem*, I, p. 77–80, 339; II, p. 29; III, p. 38–42. Vezi și S. Sienerth, *Beiträge zur rumäniendeutschen Literatur-*

turgeschichte, Cluj-Napoca, 1989, p. 152–155.

⁵⁸ S. Sienerth, *op. cit.*, p. 72–74.

⁵⁹ Cf. M. Heidel, 1580, în ferula, nr. 60.

⁶⁰ Cf. P. Haller, 1565, în ferula, nr. 10.

⁶¹ Pentru detalii vezi H. Schuller, *op. cit.*, p. 80–90.

⁶² Cf. notele 38 și 39.

⁶³ Fotografie în *Studien...*, fig. 108.



Fig. 7. Piatra funerară a lui Johann Bayer (1592).



Fig. 8. Piatra funerară a lui Johann Wajda (1599).

Prudența, altă virtute cardinală, este alegorizată pe lepezile sibiene din veacul al XVI-lea prin imaginea unei perechi de lebede afrontate, trăgând cu ciocurile de o pînză. O replică a lebedei ca alegorie a Prudenței o constituie reprezentarea a doi cîini afrontați (fig. 9), care țin cîte o pînză în bot, cu aceeași semnificație⁶⁴. Simbolul a fost transmis prin cărțile de emblemată, atît de răspîndite în acest veac, originîndu-se în Serapis, cîinele egiptean, paznic al infernului, simbol al speranței și timpului viitor⁶⁵. Tema se află în relație cu șarpele bicefal, reprezentat în ecoansoanele pietrelor funerare (fig. 10), care simbolizează timpul trecut și viitor. Trupul său este mușcat de un leu, simbol al prezentului aici. Această temă iconografică constituie o evoluție paralelă a alegoriei timpului, așa cum apare într-o gravură de Holbein⁶⁶, cunoscut la Sibiu prin „*Imagines mortis*” a lui V. Wagner. *Alegoria timpului*, asimilată ciclului „*vanitas vanitatum*”, a contaminat și alegoria Prudenței, bunăoară în tabloul omonim pictat de Tițian sub semnul emblematicii și iconologiei⁶⁷.

În analogie cu Prudența trebuie să privim *Sapientia* cu treimea fiicelor sale ca „virtuți teologice” personificate, *Fides*, Credința, *Spes*, Speranța, și *Caritas*, Cinstirea aproapelui⁶⁸. Tenantul scutului de pe piatra funerară a familiei Roth, reprezentat cu atributele Credinței — cartea și pocalul, sacramentele altarului —, are drept contratenant Speranța, reprezentată tot printr-o figură feminină, cu mîinile împreunate în rugăciune, avînd ca atribut ancora. „*Ancora mea Christus*” este deviza care însoțește imaginea preotului G. Clockner, o figură, naiv redată, îngenuchiată, cu mîinile ridicate în rugăciune; creștetul emblemei îl constituie ancora încadrată de inițialele defunctului. Receptarea simultană a elementelor emblemei dezvăluie alegoria speranței, reieșită din combinația dintre personificarea defunctului și simbol. Sensul se clarifică: cine se roagă crede, cine crede speră.

Alt cuplu este ilustrat de tenanții scutului familiei Lutsch⁶⁹: *Caritas*, avînd ca atribut o inimă din care dogorește cinstirea aproapelui, și *Spes* cu ancoră. Demnă de reținut este poziționarea, de fiecare dată, a Speranței în partea dreaptă a privitorului, afectată pe monumentele funerare reprezentării celor vii.

În legătură cu alegoriile virtuților trebuie să punem *personificarea și metaforizarea defunctului*. Pe una din primele lespezi păstrate la Sibiu, vedem figura orantă a Sf. Nicolae cu atributele sale — bula de aur și mărul —, patron al defunctului, Nicolaus Proll (fig. 1)⁷⁰.

⁶⁴ H. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart, 1975, p. 455.

⁶⁵ E. Panofsky, *Artă și semnificație*, București, 1980, p. 206.

⁶⁶ Cf. *ibidem*, fig. 39.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 201 și fig. 28.

⁶⁸ H. Keller, *op. cit.*, p. 466.

⁶⁹ În ferula, nr. 56.

⁷⁰ Cf. H. Keller, *op. cit.*, p. 389 sq.

Blasius Rhav († 1586), așa cum e reprezentat pe scutul din dreapta lespezii sale funerare și în creștetul acestuia, este personajul în viață, cu nas acvilin, trăsături supte, ochi deschiși, marcați de pupile, dar trecut prin filtrul alegoriei creștine și renașcentiste deopotrivă. Înfățișarea de satir a defunctului trimite la acei „Urzel”, atit de înrădăcinați în obiceiurile de iarnă ale sașilor, totodată reprezentare iconografică a lui Pan Saturnius, divinitate mediceeană care intervenea constant în poemele ocazionale ⁷¹, cu rol de proteguitor al comunității — în elogiu Rhav este denumit „pater patriae” —, căruia Jupiter îi încredințase puterea civilă de la înălțimea unui stejar ⁷²; frunza de stejar, atribut al lui Pan, zeu și al ciclurilor fără sfârșit și al reînvierii, apare și în mina personajului de pe scut, pentru a fi înlocuită în creștet cu un sceptru, simbol al consulilor și juzilor sibieni. Rhav este contestat în atribuții, la fel ca și Pan de către Phoebus ⁷³, după cum ne lasă inscripția să înțelegem, — „si non livor iners, si non inimica turba negasset” ⁷⁴ —, acesta fiind și rostul ghimpilor înfipti în piciorul personajului de pe scut. Corpul acoperit de păr îl întâlnim și în reprezentarea pustnicilor pelerini — de pildă în biserica mare a minăstirii Cozia ⁷⁵ —, motiv regăsit în iconografia chiar a Sf. Blasius (Vlasie), considerat unul din cei 14 sfinți salvatori, și a Sf. Onuphrius, redați în imagini cu barbă și păr lung, cîrlionțat, avînd ca atribute sceptrul sau o frunză, precum și sfoara penitenților în jurul corpului ⁷⁶, toate trei atributele existînd și pe lespedea lui Rhav. Mai multe surse iconografice concură în alcătuirea portretului funerar.

Transformarea „apoteotică”, revers al simbolisticii religioase, este marcată de metaforizarea religioasă, lipsită de sfială, a unor personalități, chiar dacă au încălcat principiile morale ale clerului — coruptul preot Petrus Rihelius apare în ipostaza apostolului Petru, „Petrus eram solido Petrae Fundamine nixus” ⁷⁷ —, sau ale magistraților, cazul judeului regal Michael Agnethler, la fel de compromis, ca și Rihelius, în evenimentele de la mijlocul secolului al XVII-lea ⁷⁸, devenit „collapsorum pocorum instaurator diligentissimus” ⁷⁹.

Ultimul pătrar al veacului al XVII-lea este perioada în care în plastica funerară sibiană se face tranziția de la simbol la alegorie, cînd aceasta din urmă are tendința vădită de a pune cazul în speță în relație cu adevărurile eterne ⁸⁰.

Medievalul trebuie să cugete fără încetare la moarte, la judecata de apoi și la mîntuire, extreme omniprezente în scrierile morale și pe monumentele funerare ale cetății Sibiului.

Ramura de palmier, simbol creștin al victoriei și al păcii eterne, devine ornament frecvent pe morminte, ca atribut al îngerilor tenanți, îngerii vestitori ai morții.

Scutul de pe lespedea lui Andreas Literatus figurează o roată, deasupra căreia se află bustul defunctului, purtînd pe umărul său drept vrejul cu strugure și ținînd în stînga pana de scris, aluzie la numele personajului. Roata devine un simbol al sorții în secolul al XVII-lea transilvan, motiv răspîndit prin popularizarea legendei faraonului Sesosetis al III-lea de către Zamozius și V. Franck ⁸¹. Strugurele, străvechi motiv funerar ⁸², prezent în iconografia medievală ca strugure al vieții ⁸³, în analogie cu pomul vieții, este și simbolul „țării promise”, uriașul ciorchine din Canaan ⁸⁴. Imaginile emblemei — care trimit la pasajul evangheliei lui Ioan (XV, 5). „Eu sînt vița, voi sînteți strugurii”, și la cel din Apocalipsă (XIV, 17—18), referitor la cosirea „strugurilor viei pămîntului”, sugerează o alegorie a caducității, ceea ce degajă și inscripția cartușului superior: „Mortuus ut vivas, vivus moriaris oportet; asuesce ergo prius quam moriari mori”, retoricism atit de specific ultimului sfert de veac XVII, cînd reversibilitatea, jocul de opoziții și asimilări de contrarii sînt des utilizate în literatură ⁸⁵. De asemenea, într-o altă inscripție: „vivendo morimur, denique morendo vivemus”

⁷¹ A. Chastel, *op. cit.*, I, p. 398.

⁷² *Ibidem*, p. 399.

⁷³ *Ibidem*, p. 400.

⁷⁴ Inscriptia nu a fost publicată, cf. ferula, nr. 22.

⁷⁵ Cf. fig. 155, în *Istoria artelor plastice în România*, ed. îngrijită de G. Oprescu, București, 1968.

⁷⁶ H. Keller, *op. cit.*, p. 75 sq. și 402 sq.

⁷⁷ Cf. platra sa funerară, în ferula, nr. 51.

⁷⁸ G. Gündisch, *Soziale Konflikte ...*, p. 57—78.

⁷⁹ Cf. lespedea sa, în ferula, nr. 51.

⁸⁰ Pentru analiza fenomenului, cf. J. Huizinga, *op. cit.*, p. 233.

⁸¹ I. Bitay, *Antichitatea în istoriografia săsească din Transilvania în secolul al XVII-lea*, în *Acta Musei Napocensis*, 7, 1970, p. 585.

⁸² Cf. O. Floca, W. Wolski, *Aedicula funerară în Dacia*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, 42, 1973, 3, p. 36.

⁸³ Pe trei lespezi de la Baia (cf. P. Petrescu, *Pomul vieții în arta populară din România*, în *SCIA*, 8, 1961, 1, p. 49) și pe o piatră funerară de la Sebeș (cf. fig. 29 în *Studien ...*).

⁸⁴ Cf. H. Keller, *op. cit.*, p. 293 sq.

⁸⁵ Vezi în acest sens poemul citat de C.G. Dubois, în *Le Baroque, Profondeurs de l'apparence*, Paris, 1973, p. 130, „La mort est une vie, et la vie une mort/ Tout se change en changeant de destin et de sort”.

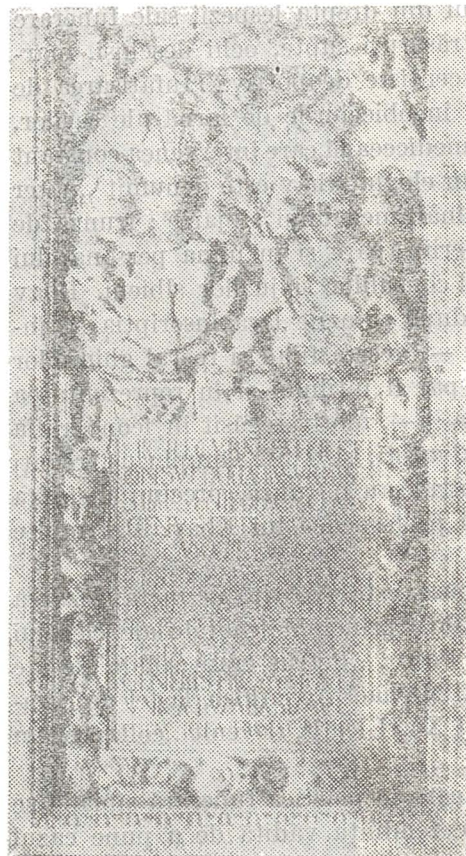


Fig. 9. Piatra de mormint a familiei Engetter (1604).

speranță, dar și lamentou, textul fiind plasat între alte două embleme cu sentințe, „Ancora mea Christus”, respectiv „Hodie mihi, cras tibi”. Sesizăm așadar trei nivele ale limbajului și deopotrivă ale reprezentării vizuale.

Arca lui Noe este tema amintitei pietre funerare a lui Petrus Rihelius. Arca e încinsă de banda circulară a devizei, flancată de siglele defunctului, deasupra ei apărând imaginea inimii înscrisă cu „Iahve” (în ebraică), simbolizându-l pe Dumnezeu însuși. Porumbelul cu ramura de măslin este surprins în momentul întoarcerii de pe muntele Ararat ⁸⁶, imagine frecventă pe pietrele de mormint ale preoților. Două figuri biblice joacă rolul tenanților. Cea din dreapta a fost identificată, pe baza atributelor, mielul crucifer pe coperta cărții, cu Ioan Botezătorul ⁸⁷. Figura din stînga, neidentificată pînă acum, considerăm că îl reprezintă pe apostolul Petru „în cathedra”, sinonimă cu *cancellus* din care s-a dezvoltat amvonul ⁸⁸, temă evoluată din legenda convertirii lui Theophilus ⁸⁹. Figura primului păstor al lui Iisus implică și personificarea defunctului omonim, care arată cu mîna înspre deviza redactată la persoana I: „Vita mihi Christus, mors mihi lucrum”, arca emblemei dobîndind astfel și semnificația pasajului, în legătură cu navigația simbolică înspre lumea de „dincolo” ⁹⁰.

Moartea, „marea trecere”, este văzută în legătură cu *patimile Mîntuitorului*, simbolizat de imaginea pelicanului. Singele său („Sanguis Christi peccato mundat ab omni” ⁹¹) cu care își hrănește puii, este jertfa Mîntuitorului, după cum Pelicanul *este* Iisus. Pe lespedea lui J. Roth (fig. 2), imaginea scutului e însoțită de aluzia la moartea singeroasă a defunctului, fapt real — în revolta din 1556 — ⁹², comparată cu moartea lui Iisus: „nunc quia Christe tua sum morte redetus, da gradis tecum vivere posse tamen”. Doi trandafiri întregesc ornamentica scutului, aici formă plastică în analogie cu soarele și luna, care adesea însoțesc reprezentarea lui Hristos.

Judecata de apoi, inspirată din Apocalipsă, este tema predilectă în secolul al XVI-lea, epocă de profunde mutații în starea societății, mentalul colectiv și statutul individului înspăimîntat de spectrul morții, răsfrînte în scrierile lui Wagner sau ale predicatorului Martinus ⁹³. În inscripțiile funebre



Fig. 10. Piatra funerară a lui Paul Paulinus (1606).

⁸⁶ Cf. Geneza, VIII, 11.

⁸⁷ A. Haldner, *Zwei unbekannte ...*, p. 63.

⁸⁸ Pentru acești termeni, cf. V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 17 și 79.

⁸⁹ H. Keller, *op. cit.*, p. 420 sq.

⁹⁰ Tema „mării treceri” apare pe o efigie din secolul al XIII-lea, cf. J. Goff, *Civilizația Occidentului medieval*, București, 1970, p. 679 și fig. 200.

⁹¹ Textul se află pe lespedea preotului Th. Bordan (1633), cercetată de noi în biserica evanghelică din Slimnic.

⁹² G. Gündisch, *Der Hermannstädter Aufstand des Jahres 1556*, in *Forschungen...*, 1, 1959, p. 96.

⁹³ F. Teutsch, *Geschichte der evangelischen Kirche in Siebenbürgen*, Sibiu, 1921, p. 186.

înțelepciunea resemnării predomină, judecata de pe urmă fiind văzută ca o răsplată: „Pro labore quies, pro vita vita refulget. Mitis et extremi judicios ora datur”⁹⁴. Totuși transpare teama de judecata divină, văzută la timpul prezent, implicit teama de infern, specifică unei epoci în care superstițiile erau exacerbate de procesele vrăjitoarelor, în care contemporanul era obligat să creadă. „Ciocanul vrăjitoarelor” (*Malleus Maleficarum*) — un exemplar al codexului, apărut la Veneția în 1574, se păstrează la muzeul Brukenthal —, specifică expres aceasta. Deși într-o zonă tolerantă, clerul lutheran adoptă în 1577 o decizie privind urmărirea vrăjitoarelor pe „pământul crăiesc”, după ce deja din 1565 Clujul văzuse câteva arderi pe rug ale unor „vrăjitoare”⁹⁵. Moartea, epidemiile de ciumă, războaiele, aspirațiile spre „fast, strălucire și voluptate”, Damasius Dürr le leagă de eclipsele anului 1570, recunoscând în ele semne prevestitoare ale ultimei judecăți⁹⁶.

Tema este sugerată în ornamentica funerară prin imaginile soarelui și lunii — simboluri ale dreptății divine, sau prin rotuli, uneori înfășurând trupurile demonilor (fig. 9), care trimit la banderolele înscrise cu cele două porunci, „venite” și „discedite”, menite aleșilor sau osîndiților. „Chemarea celei de-a patra trîmbițe”, aflată între miniaturile veacului al XI-lea din „Apocalipsul sfintului Sévère”⁹⁷, o găsim reprezentată pe scutul lespedei lui Mathias Ponsler (†1573), unde vulturului apocaliptic îi este alăturat simbolul Treimii divine, trei cercuri întrepătrunse, pentru că implică deopotrivă și alte trei elemente ale credinței, învierea lui Hristos, cea a morților și viața de dincolo de mormînt, văzute ca un silogism, simbol asimilat Ierusalimului ceresc⁹⁸. Învierea lui Hristos e corelată cu învierea morților, ceea ce explică dese cite referitoare la această temă, în special Iov, XIX, și reprezentarea scenei pe pietrele de mormînt⁹⁹.

Alegoria mîntuirii are ca preludiu tema transgresării în lumea de jos (ad inferos), împrumutată din parabola lui Varlaam, despre omul care, fugind de licorn, simbol aici al morții, cade în prăpastie¹⁰⁰, răspîdită în imagine și cuvînt prin numeroase manuscrise medievale. O întîlnim pe lespede de notarului Johann Rewel și a soției sale Sophia, descendentă a familiei List (fig. 3). Licornul, care pe lespede de lui Andreas List era înaripat — aluzie la Pegas și la Cîmpiile Elizee, după cum reiese din text¹⁰¹ —, își menține atributul de *psychopompós*, simbolizînd acum totodată moartea care înghite oamenii, reprezentată în evul mediu prin animale sau

⁹⁴ Cf. lespede de lui G. Hann, în *Ierula*, nr. 12.

⁹⁵ K. Göllner, *Hexenprozesse in Siebenbürgen*, Cluj, 1971, p. 22—58.

⁹⁶ A. Amlacher, *Damasus Dürr, ein evang. Pfarrer und Dechant des Unterwälder Kapitels aus dem Jahrhundert der Reformation*, Sibiu, 1883, p. 41.

⁹⁷ Cf. planșa XII, 1, la M. Alpatov, *Istoria artei*, I, București, 1967.

⁹⁸ H. Keller, *op. cit.*, p. 123—135.

⁹⁹ Cf. fig. 99 și 100 în *Studien*...

¹⁰⁰ H. Keller, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰¹ Fotografii și inscripție la G. Gündisch, *Grabsteine*..., p. 23.

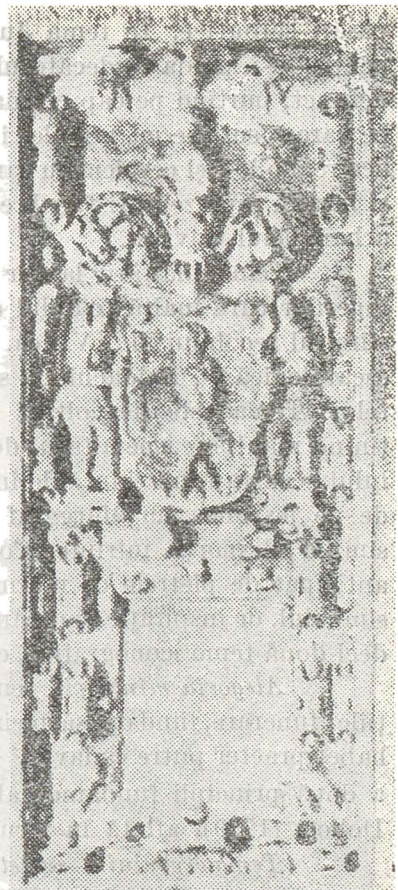


Fig. 12. Piatra funerară a lui Pauł Ludovicus (1626).

păsări sălbatice. În tema Judecării de apoi apare imaginea animalelor care scot pe cei înghițiți, pentru a-i preda Judecătorului lumii ¹⁰². Scutul pietrei funerare îl înfățișează în botul himerei pe defunct, purtând pe cap cușma cu pene de egretă, întilnită și pe efigia monetară a lui Ioan Vodă ¹⁰³, pe care o susține cu mâinile, imagine ce respiră groaza, detectată și în text — „ne inferorum animalico regno” — și cerbicia cu care se agață de viață și de funcții. Săgeata străpungând licornul, apărută și în alte reprezentări funebre sibiene, ar putea fi în legătură cu tema vinătorii licornului de către arhanghelul Gavril.

Tema înălțării la cer (*elevatio*), a mantiei cerului, în legătură cu Madona protectoare, a îngerilor care înalță templul din Nazareth, este prezentă pe două pietre funerare (fig. 7—8) de la sfârșitul secolului al XVI-lea, având probabil la bază emblema breslei blănarilor, aici cu implicație escatologică ¹⁰⁴. Baldachinul, simbol al templului, este înălțat de arhanghelul Mihail, călăuză a sufletelor. Tema este dezvoltată în veacul al XV-lea în pictura altarelor: Maria cu pruncul, acesta ținând mantia, ca pe altarul de la Armășeni ¹⁰⁵, apoi fără copil, desfăcând mantia, spre sfârșitul secolului aceasta fiind ținută de îngeri. De fiecare dată apar mireni implorind protecția Mariei. Imaginea de pe lespedea lui Marggraf (fig. 5) preia motivul secerii lunii, atribut al Madonei apocaliptice, simbol al morții înfrinte. Cornul antropomorfizat al lunii, din partea inferioară a alegoriei, este anticipat de pietrele de mormint ale sașilor din Baia ¹⁰⁶ și a lui Milnea, aflată tot în ferula, unde simbolul, de inspirație apuseană ¹⁰⁷, însoțește crucea. Reprezentarea de pe lespedea lui Marggraf unifică deci două teme iconografice, cea a Madonei protectoare cu cea a Madonei apocaliptice.

Alegoria mîntuirii, tema întoarcerii sufletului la Dumnezeu, este obsesiv prezentă în inscripțiile funerare, fiind opusă pieirii trupului: „Spiritus aethereas petiit, quas venerat, arces. Urna nihil habet praeter putre cadaver” ¹⁰⁸. În reprezentare, sufletul ia forma inimii cu cele două aripi, simboluri a două principii fundamentale, *justitia/castitas* și *religio/pietas* ¹⁰⁹, ca pe piatra funerară a familiei Dobosi (1759), aflată în ferula.

Tema cerbului — suflet apare pe epitaful familiei Haupt ¹¹⁰, din 1694 (fig. 13), cerbul „agățat” al blazonului ¹¹¹, fiind folosit simbolic în reprezentarea alegoriei mîntuirii.

Tema cerbului *psychopompos*, inspirată din legenda sfintului Eustatius ¹¹², analogă temei licornului, tauroboliului sau carului sufletului ¹¹³ își are originea în motivul „vinării” și vlăguirii animalului, licorn, taur sau cerb, pentru a-i anihila acea „fere asperitas” ¹¹⁴, care devine astfel „conducător al sufletelor”.

Centrul epitafului este ocupat de relief figurat cu cei trei defuncți în stînga, îngenunchiați în fața Mintuitorului care apare dintre nori, lingă o mensă pe care se sprijină sceptrul judei Johann Haupt, iar în planul al doilea, în dreapta, apar comanditarii, între care și Johann Zabanius, autor a numeroase poeme omagiale ¹¹⁵, ceea ce ne face să presupunem că el va fi compus textele epitafului. Sub relief se află medalionul cu inscripția expozitivă, amintind defuncției și comitenții.

Banderola desfășurată de doi putți zburînd, în registrul superior, deasupra cerbului ieșind din creștetul blazonului, poartă motto-ul alegoriei: „Sicut cervus ad aquarum fontes, ita anima ad deum” (Ca cerbul la izvoarele apelor, la fel sufletul la Dumnezeu), sufletul fiind de la un început transpus alegoric în imaginea cerbului. În jurul blazonului, al imaginii figurate și al inscripției, toate dispuse pe axul central, se structurează medalioanele alegoriei, șase la număr.

¹⁰² H. Keller, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰³ A. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut*, II, București, 1987, p. 171.

¹⁰⁴ În ferula nr. 42 și 43.

¹⁰⁵ Cf. fig. 168 la D. Radocsay, *A középkori Magyarországi faszobrai*, Budapesta, 1967.

¹⁰⁶ P. Chibăia, *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab*, București, 1976, p. 213.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cf. Wajda, 1599, în ferula, nr. 23.

¹⁰⁹ A. Chastel, *op. cit.*, I, p. 363.

¹¹⁰ Pe zidul nordic al navei centrale din biserica evanghelică sibiană; descriere preiconografică și inscripții la V. Roth,

op. cit., p. 158—160, dar orice semnificație i-a scăpat autorului.

¹¹¹ Blazonul e catalogat în *Siebmachers Wappenbuch*, IV, *Siebenbürgen*, Nürnberg, 1893, planșa 105, varianta B.

¹¹² Cf. A. Pigler, *Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I, Budapesta, 1956, p. 431; E. Battisti, *op. cit.*, II, p. 34.

¹¹³ Ultimele două teme se regăsesc în sculptura funerară a Renașterii italiene, cf. fig. 3—4 la A. Chastel, *op. cit.*, I.

¹¹⁴ Vezi această calitate atribuită unicornului în studiul lui C. Albu, *Temeiurile acordării unui nou titlu de noblesse lui Nicolaus Olahus*, în *Revista muzeelor*, 1969, p. 538.

¹¹⁵ S. Sienerth, *op. cit.*, p. 155.

Primul din stînga-sus simbolizează sufletul care învinge moartea, prin imaginea cerbului care calcă șarpele, simbol malefic al morții, cu copitele, înălțîndu-se spre mina lui Dumnezeu, ieșind dintre nori pentru a trimite o primă călăuză a sufletului, un porumbel. Rotulul desfășurat deasupra explică imaginea: „Columba comiter felix labitur” (Porumbelul însoțitor fericit coboară).

Al doilea medalion figurează acest porumbel așezat pe spinarea cerbului. Față de iconografia cerbului „psychopompós” a secolului al XVII-lea¹¹⁶, cerbul este, în cazul nostru, sufletul care se lasă călăuzit de „călăreț” (porumbel), situație inversă, prin operarea unui transfer de atribute și simboluri.

Al doilea porumbel este surprins în aceeași narație, în zbor, aducînd friul, de fapt o zăbală, fixată deja în botul cerbului, al cărui lanț este ținut de porumbelul așezat. Textul banderolei, „Hoc frano secunda” (Cu această zăbală a doua), explică rostul celui de-al doilea porumbel. Coarnele cerbului nu mai apar pe acest medalion, dar frunzele de stejar de la picioarele animalului trimit la coarnele, care crescînd și murind ca vegetale, reinnoindu-se anual, devin simbolul nemuririi prin înviere¹¹⁷.

Al treilea medalion, situat în stînga, oferă imaginea cerbului, înfățișat din nou

cu coarne, izbînd o coloană, alegorie a sufletului aflat la porțile împărăției cerești. Deviza devine o sentință moralizatoare: „Audantes fata juvant” (Pe cei îndrăzneți soarta-i ajută).

Următorul medalion, dispus în dreapta-sus, reprezintă cerbul încoronat, deci țelul a fost atins, care-i dă lui Dumnezeu, simbolizat prin mina întinsă dintre nori, zăbala, instrumentul elevației, după cum indică și inscripția devizei: „Deo dante” (Dînd lui Dumnezeu), medalionul al cincelea reprezentînd cerbul-suflet în liniștea regăsită, motiv din care lipsește duioșia, inscripția „Nil valet invidia” (Pizma n-are nici o putere) vrînd parcă să inirme ceva ce exista în mentalitatea barocă, precizînd sensibilitatea macabră, care inspira reprezentarea celor vii și morți pe pietre funerare sau epitafuri, în legătură cu alte sentințe ale temei „memento mor.”.

Pe ultimul medalion, „sufletul”, o ciută de astă dată, marcînd așadar încheierea ciclurilor transsubstanțierii — coarnele nemaiavîndu-și rostul în raiul veșnic, ingenunchiază între florile paradisului, în fața mîinii divine care întinde o luminare, simbol al vieții eterne. Deviza „E cruce ad lucem” (De la cruce la lumină) alături prin termenii folosiți începutul și sfîrșitul *passage*-ului, izbăvirea chinuitoare a sufletului.

Întreaga alegorie este subordonată temei „memento mori”, ea fiind încadrată de emblema morții, în acroteră, și dansul macabru din partea inferioară a epitafului, unic în sculptura funerară sibiană, două schelete reprezentate cu arc și tolbă cu săgeți, iarăși o aluzie la vînătoarea funebră, care poartă cerbul ucis, legat de o stînghie. Banderola este desfășurată între picioarele cerbului rigid, capetele ei fiind orientate spre medalioanele inferioare ale alegoriei sufletului. Textul ei unește cele două teme ale epitafului: „Hic fugae terminus”, simbolizînd fuga apoteotică a sufletului la cer



Fig. 13. Epitaful familiei Haupt (1694).

¹¹⁶ Cerbul purtînd defunctul este înfățișat pe o stampă din secolul al XVII-lea, reproducă în E. Battisti, *op. cit.*, I,

p. 36.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 34 sq.

și, deopotrivă, goana din calea morții. Altfel spus, trupul rămâne dat morții, iar sufletul vieții veșnice. Este povestirea alegorică a mîntuirii, prin disecarea într-un cumul de scene a reprezentării sintetice cunoscute a lui Hercule „devenit” creștin, purtînd cerbul în spate și călcînd șarpele în picioare, un exemplu timpuriu al acesteia din urmă fiind reliefurile din secolul al XIII-lea de la catedrala San Marco din Veneția ¹¹⁸.

Cielurile „*vanitas vanitatum*” și „*memento mori*”, bine reprezentate în arta funerară sibiană, debutază în ultimul sfert al secolului al XVI-lea cu o constatare; „*vita qua fugit velut umbra*” (Ponsler, 1573). Spre 1600 simbolistica temei apare constituită — copilașul adormit, cu capul pe un craniu, efigie a morții, iar lîngă el, cartușul cu inscripția „*Vive memor Lethi*” (Wajda, 1599, fig. 8). Imaginea șarpelui, mușcat de leu, alegoria timpului care zboară (Paulinus, 1606, fig. 10), devine simbolul timpului care roade la rădăcina vieții, balauri ieșind din armurile trofeelor, sau șarpele încolăcit în jurul trupului copilului — motive ale deșertăciunii — însoțite de inscripția „*Sic transit gloria mundi*” și grotescele soarelui și lunii (Ludovicus, 1626, fig. 15 și Gotzmeister, 1633). Această tînguire față de caracterul trecător al celor lumesti, de stîrșitul puterii și ofilirea frumuseții se amplifică. De la constatări, ca „*scilicet imperio Lethi sunt subdita cuncta*” (V. Fleischer, 1663), se ajunge, prin sentința macabră „*Hodie mihi, cras tibi*” (Sifft, 1651, și Clockner, 1670), ilustrată de efigia morții, la exprimarea angoasei: „*Quid est certius morte et quid incertius hora mortis*” (Semrigger, 1681), text ce însoțește imaginea clepsidrei. După cum am văzut, tema dansului macabru subordonează alegoria sufletului.

Temele iconografice, simbolurile și atributele, nu sînt imuabile, ele se întrepătrund. De aceea a le cataloga analitic înseamnă să distrugem stufoasa sinteză a simbolisticii funerare. Aceași imagine conține o multitudine de fațete, ceea ce impune receptarea lor sincronică.

Cercetînd din perspectivă iconologică sculptura funerară sibiană, din perioada cuprinsă între veacurile XV și XVIII, în elementele de continuitate sau în cele înnoitoare, remarcăm nu o seacă evoluție stilistică, ci configurarea însăși a raportului omului cu moralitatea lui și programele sale publice, felul în care el simte, gîndește sau evadează.

¹¹⁸ Fotografia la E. Panofsky, *op. cit.*, fig. 6.

Arta epocii Brâncovenești

SPAȚIU ȘI DECOR ÎN ARHITECTURA BRÂNCOVENEASCĂ*

de TEREZA SINIGALIA

„... **A**m părăsit acest oraș pe la ceasurile 5 după-amiază și pe la 7 am trecut pe lângă o clădire destul de mare și destul de măreață. Am întrebat-o pe călăuza noastră ce era. Ne-a răspuns că era un palat care se numea Mogochon [Mogoșoaia] și că fusese construit de ultimul voievod al Țării Românești. Am avut curiozitatea să intrăm pentru a-l vedea; l-am găsit *construit foarte regulat, în manieră europeană, decorat în interior cu plafoane bogate și picturi bune*; dar mobilele fuseseră luate de ofițerii Porții, ca urmare a detronării nefericitului său stăpîn. Apoi acesta a fost transformat într-un han pentru folosința călătorilor ...”¹ (subl. T.S.) (fig. 1).

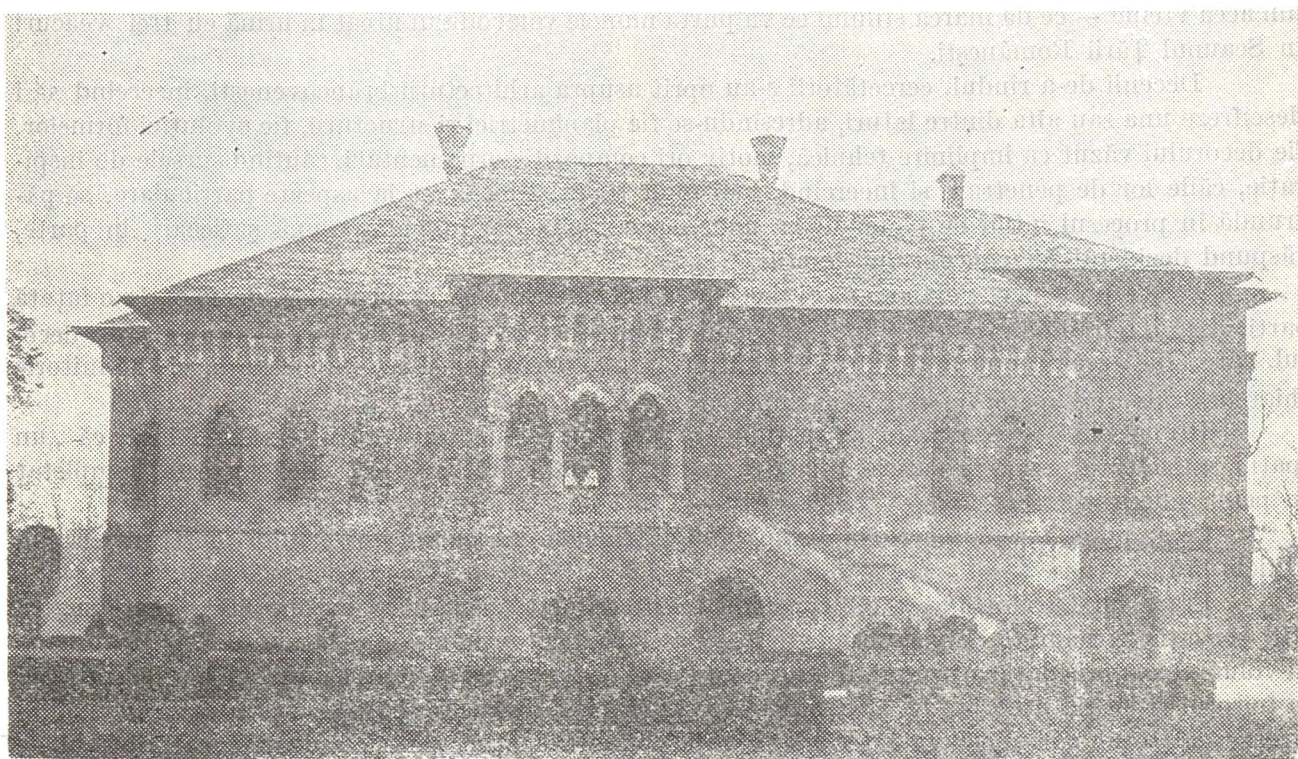


Fig. 1. Palatul de la Mogoșoaia, fațada de est.

* Textul de față reprezintă adaptarea pentru tipar a comunicării cu același titlu, susținută la colocviul științific dedicat împlinirii a 300 de ani de la începutul domniei lui Constantin Brâncoveanu, organizat de Comitetul Național Român de Istoria Artei și de Institutul de Istoria Artei la 24 octombrie 1988.

¹ *Voyage du Sr. A. de la Motraye, en Europe, Asie et Afrique ...*, II, La Haye, 1727, cap. IX, p. 217. Am recurs la traducerea directă a textului francez, care diferă într-o

oarecare măsură de versiunea românească dată în *Călători străini despre țările române* (în continuare se va cita *Călători*), VIII, 1983, p. 528–529, care pentru descrierea interiorului folosește cuvintele „împodobit pe dinăuntru cu *plafoane bogat sculptate* și cu *picturi bune*” ca echivalent al textului francez „... *decoré au dedans de riches plafonds et de bonnes peintures*” (subl. T.S.). Diferența este evidentă, iar traducerea modifică în mod vădit litera — atît de importantă în acest caz — a descrierii francezului.

Sumara dar sugestiva descriere de mai sus aparține francezului Aubry de la Motraye, martorul ocular al tragediei de la 15 august 1714², cel care trecea la mai puțin de o lună după aceea pe la palatul de la Mogoșoaia.

Pentru reverendul Chishull, același edificiu, văzut în aprilie 1702, pe cînd era încă în lucru, era doar „un palat mîndru . . . așezat pe un loc frumos”³, englezul rezervîndu-și cuvintele de laudă pentru palatul bucureștean în care fusese găzduit lordul Paget, cel din actuala Piață a Unirii, pentru noi deja de un secol și jumătate dispărut: „. . . Un palat neocupat al Domnului”, care „este o casă frumoasă și aleasă, clădită din piatră și acoperită după obiceiul acestui loc cu un fel de țigle din lemn și fiind rînduit pe dinăuntru după moda creștină, poate fi socotit măreț în comparație cu clădirile barbare ale turcilor din vecinătate. Din față se deschide asupra unei grădini mari, iar aripa dreaptă dă într-alta ceva mai mică”⁴.

În fond, mărturii puține, dar prețioase și capabile să stîrnească întrebările și, într-o măsură, imaginația cercetătorului, obligat să refacă din mai multele sau mai puținele urme pe care trecutul le oferă, chipul real al monumentelor, cel din vremea ridicării lor.

Din fericire, Mogoșoaia — deși restaurată și modificată parțial în secolul trecut și în deceniul 4 al secolului nostru — și Potlogii, scăpați și ei de ruină, oferă încă importante mărturii ale splendorii brâncovene, ale unei arhitecturi ajunse la punctul de vîrf al înfloririi sale, care, cumulînd tot ceea ce au însemnat deceniile de căutări, de preluări și de asimilări de elemente din Europa Renașterii tirzii sau din Orientul ce se deschidea și el înnoirilor, infuzează întregul moștenit cu un suflu nou, care își pune acea pecete — ca de altfel ca pe toate celelalte creații ale spiritului și ale mîinii, din acea vreme — ce dă marca stilului ce va purta numele voievodului urcat în urmă cu trei veacuri în Scaunul Țării Românești.

Decenii de-a rîndul, cercetătorii s-au oprit asupra arhitecturii brâncovenești, încercînd să-i descifreze una sau alta dintre laturi, adresîndu-se fie planimetriei și structuri, fie evoluției formelor, fie decorului văzut ca împlinire tehnică, motiv ori compoziție ornamentală, căutînd sursele de inspirație, căile lor de penetrare și încercînd, mai mult timid și localizat la aspecte particulare, să pătrundă în procesul intim de plămădire a unor noi edificii care, toate împreună și fiecare în parte, răspund dezideratelor conceptului de stil.

Tot la un aspect particular voi încerca să mă refer în cele ce urmează, de fapt la o fațetă particulară a relației dintre una din componentele fundamentale ale arhitecturii — spațiul — și decorul, care, în această epocă încă, se constituie într-o parte nu doar importantă, ci definitivă chiar în evaluarea operei de artă construite.

Bruno Zevi — teoretician al spațiului ca protagonist al arhitecturii — afirma însă că „un spațiu satisfăcător nu este suficient pentru a crea o ambianță artistică, dacă nu este completat cu pereți adecvați”⁵.

Ce ar putea însemna aceasta atunci cînd pătrundem înăuntrul universului construit al unui edificiu brâncovenesc?

Fraza lui La Motraye, „. . . construit foarte regulat, în manieră europeană”, poate sugera atît senzația pricinuită de vederea exterioară a clădirii propriu-zise a palatului de la Mogoșoaia, cu volumul său prismatic orizontal, flancat pe 3 laturi de decroșuri mai mult sau mai puțin marcate, cu foișorul și loggia decorate cu elegante sculpturi în piatră, cît și de impresia avută în momentul în care călătorul pătrundea în interior. Ce cajă delimita spațiul pentru a acorda calificativul de „european” edificiului pe care îl vizita și pentru a-l face să gîndească la faptul că nu se afla în fața unei clădiri orientale — de tipul palatelor și pavilioanelor pe care le văzuse la Stanbul și pe care — spre deosebire de englezul deja citat⁶ — le găsea „demne de atenție”, unele fiind chiar „frumoase”, deși nu aveau nimic din „la belle architecture”, cea occidentală, desigur⁷.

² *Ibidem*, II, p. 212, unde descrie decapitarea la Stanbul a lui Brâncoveanu, a fiilor săi și a agăi Ianache Văcărescu. Este ciudat pentru un martor ocular, că La Motraye nu menționează decît omorirea a doi fii ai Voievodului, cînd se știe, din alte surse, că toți cei patru au pierit odată cu părintele lor.

³ Ed. Chishull, *Travels in Turkey and back to England*, London, 1747, cap. *Călătoria în Țara Românească și Transilvania*, tradus în *Călători*, VIII, p. 200.

⁴ *Ibidem*, p. 196.

⁵ Bruno Zevi, *Cum să înțelegem arhitectura*, București, 1969, p. 53.

⁶ Vezi supra, nota 3.

⁷ A. de la Motraye, *op. cit.*, I, cap. *Constantinople*, p. 208. Unul din chioșchiurile pe care le descrie — care după trăsăturile sumar evocate pare a fi celebrul Ținîli Kiosk — este calificat drept „superb” (p. 206).

Pe oriunde va fi intrat în palat, fie pe scara ce dădea în micul foișor de lângă loggie, fie pe latura scurtă dinspre nord, din zona transformată și amplificată în jur de 1860 — 1870⁸ căci cea a foișorului datează de la restaurarea lui G. M. Cantacuzino⁹ (fig. 2) — vizitatorul era izbit de armonia proporțiilor încăperilor, conferită de aplicarea unui modul spațial unitar, creat de deschiderea arcelor lunetelor bolților cu penetrații, încheiate în sistem renesantist în console de piatră, decorate cu însemne heraldice (fig. 3), mascheroni sau elemente vegetale, deschidere care, s-a remarcat — este — ca și la Potlogi — identică numeric pentru întreg palatul¹⁰.

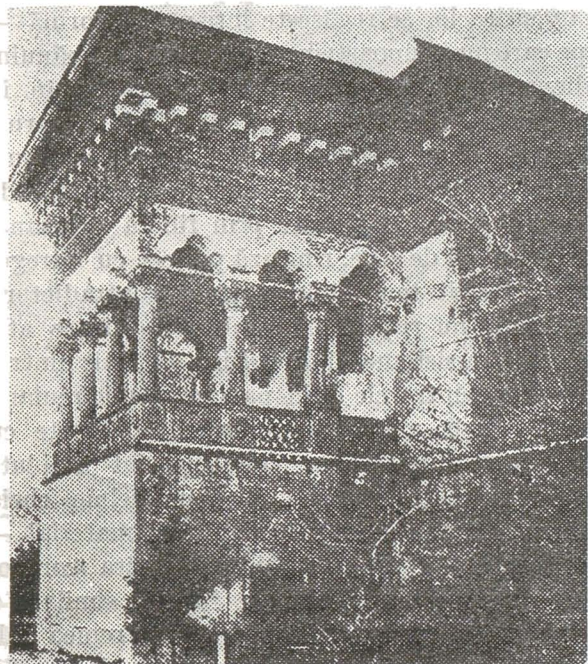


Fig. 2. Palatul de la Mogoșoaia, foișorul în 1909 (după BCMI).



Fig. 3. Palatul de la Mogoșoaia, consolă cu stema Cantacuzinilor (după BCMI).

Funcționalitatea și logica circuitului interior — chiar dacă nu exista și o comunicare pe verticală între cele două nivele ale clădirii — cu separarea clară a unor apartamente cu destinații diferite și menite să răspundă, în consecință, unor forme de reprezentare diversă. — impresionau și impresionează încă și azi. Ferestrele înalte, terminate cu arce în miner de coș — nefericit modificate în secolul al XIX-lea — subliniate la interior de baghete rectangulare de stuc, ritmău zidurile, lăsând în același timp să pătrundă mai multă lumină, mai mult aer și căldură ori răcoare.

Lipsa unei simetrii rigide în compunerea spațiului interior în funcție de un coridor median care leagă loggia apuseană de foișorul estic, separând cele două mari apartamente ale etajului rezidențial — observabilă imediat dacă privești palatul de lângă arcada de sub turnul incintei — constituie de fapt o mare calitate estetică a clădirii, preluată de la mai vechiul cu 4 ani edificiu al Potlogilor (fig. 10) și încă mai de demult, de la palatul de la Filipeștii de Tîrg al postelnicului Constantin

⁸ V. Drăghiceanu, *Curțile domnești brâncovenesti. II. Mogoșoaia*, în *BCMI*, 1909, p. 161, fig. 11 — unde se observă clar că scara adosată zidului — existentă azi și, în orice caz, utilă — nu exista de la început. Drăghiceanu nu a găsit urmele ei în săpăturile pe care le-a întreprins, așa cum notează pentru scările de lemn de pe laturile de vest și de nord, proiectate a fi înlocuite ulterior cu unele de piatră. R. Popa, în monografia *Mogoșoaia*, București, 1967, p. 18, afirmă că și pentru foișor s-ar fi prevăzut spațiul pentru adosarea unei

scări de piatră la zidul clădirii, dar în imaginea amintită mai sus ele nu se observă, iar refacerile de parament și realizarea unei asemenea scări de către G. M. Cantacuzino împiedică azi orice cercetare în acest sens.

⁹ R. Popa, *op. cit.*, loc. cit.

¹⁰ R. Drăgan, *Au cunoscut meșterii lui Constantin Brâncoveanu secretul secțiunii de aur?*, în *Arhitectura*, 1982, nr. 2, p. 53—57 și nr. 5, p. 41—58.

Cantacuzino, bunicul matern al voievodului, palat la care apare, pentru prima dată în arhitectura de la sud de Carpați, o loggie pe două nivele ¹¹.

Prisma verticală înaltă a foișorului — masiv la partea inferioară, ca și întregul volum ridicat deasupra pământului al tuturor construcțiilor civile de epocă, care formează etajului, mai ușor și mai aerat, un soclu monumental — oferă încântarea unui spațiu deschis, delimitat de arcade de vagă sugestie orientală, descărcate pe coloane zvelte de piatră, cu fusuri lise, dar cu baze și capiteli compozite, bogat reliefate (fig. 4). Ele sprijină pe socluri înalte, puternic marcate pe fețele frontale de câte o rozetă învoaltă și unite prin balustrade traforate, care pun în lumină lujeri de acant cu boboci și flori de abia întredeschise. Dantelăria și ornamentica lor se regăsește într-o altă formă — căci se pare că este nelimitată inventivitatea meșterilor pe care nu-i cunoaștem, dar pe care îi bănuim a fi născuți sau doar călători în provinciile nord-italiene sau în zona dalmată ¹² și mai puțin în Transilvania învecinată, presupusă uneori ca zonă de origine a lor ¹³ — în neobișnuitele traforuri flancind ușa care comunică cu coridorul median, surmontată de cunoscuta pisanie. Aceste traforuri (fig. 5) — absente la Potlogi, unde întreaga simetrie a fațadei care cuprinde ușa de acces lasă de dorit (fig. 6) — încadrate lateral de fine motive de sorginte persană trecute prin filieră otomană, pictate în roșu, albastru și verde pe fondul albicios al tencuielii de stuc, rimează perfect cu întregul decor al acestei încăperi deschise, care sintetizează atât de fericit tendințele aparent contradictorii spre Orient și spre Occident ale epocii brâncovenești. Nimic nu supără în combinația dintre atât de occidentalele coloane și parapete și structura pur orientală a sistemului de boltire, alcătuit dintr-o calotă înaltă descărcată pe 4 trompe de colț (fig. 7), separate între ele prin panouri semicirculare, delimitate prin benzi zigzagate reliefate în stuc. Cimpurile curbe ale semiconcilor sînt decorate cu lanțuri fine de medalioane florale orientale, colorate în roșu și albastru, iar panourile sînt umplute cu pătrate formate din numeroase rectangluri mici, albastre, care dau în chip neîndoielnic cheia întregului decor: inspirația din cahleele smălțuite, dominant albastre — tratate aici în alt material — atât de frecventă în lumea spațiilor de cult și de reprezentare musulmane. Însăși neobișnuita compoziție a peretelui intrării (fig. 7) duce cu gîndul la o interpretare a spațiului cu funcție similară a cunoscutului Çinili-Kiosk din prima curte a seraiului stambuliote, remarcabilă operă din vremea sultanului Cuceritor — care sintetizează și ea experiențe anterioare ¹⁴ (fig. 8), pe care nu o dată solii, demnitarilor ori trimișii munteni la Poartă îl vor fi văzut.

La polul opus al clădirii — dar și al gândirii arhitecturale se află loggia (fig. 9), cu largă ei deschidere către apa liniștită a Colentinei. În întregime occidentală, ea era decorată — după cum aflăm din informațiile tîrzii ale lui Sulzer ¹⁵, la care făcuse probabil aluzie și La Motraye ⁶ — cu busturile (evident pictate) ale strămoșilor domnitorului și cu marea compoziție, pe care azi am numi-o „istorică”, a călătoriei Brâncoveanului la Edirne, în 1703, din nefericire, pentru totdeauna pierdute. Nobila proporție a spațiului, perfecțiunea sculpturilor în piatră, mișcarea elegantă a torsadelor coloanelor și involburarea barochizantă a traforurilor fac din acest spațiu — comunicînd atât de subtil și, în același timp, atât de generos cu exteriorul — un unicat al arhitecturii noastre.

¹¹ Am semnalat prima dată existența acestei loggii pe două nivele în 1974, în cadrul unei comunicări susținute la Direcția Monumentelor Istorice și de Artă, rămasă în manuscris. Ulterior, s-au făcut de multe ori referiri la ea, ultima — însoțită de o încercare de reconstituire — aparținîndu-i arhitectului Fl. Holnărescu, *Ctitoriile cantacuzine — premisă fundamentală a arhitecturii brâncovenești*, în *Monumente Istorice și de Artă*, 1985, nr. 1, p. 59, fig. 4a. Propunerea de reconstituire are în vedere întregul palat de la Filipeștii de Tîrg, dar în ceea ce privește restituirea ipotetică a loggiei ea nu ține seama riguros de datele oferite încă de monument (numărul posibil și tipul coloanelor), inspirîndu-se prea mult din soluțiile ulterioare, brâncovenești de je.

¹² Sugestia îi aparținuse încă lui N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, IV, în *BCMI*, 1936, p. 116, care oferea și o suită de planșe pentru comparație (fig. 563—566, 618—619).

¹³ S-a afirmat mai de mult (Gh. și V. Sebestyén, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963, p. 67—68) și s-a încercat să se demonstreze recent, anelîndu-se sculptura decorativă de la biserica reformată din Făgăraș (portalele și amvonul), unică în Transilvania, ca ornamentică și ca factură, în comparație cu cea de la portalul de la Colțea, că piesele făgărășene ar fi predecesorii stilistici ai bogatei decorații dăltuite în piatră din epoca brâncovenească (Gh. Sebestyén, *O pagină din istoria arhitecturii în România. Renașterea*, București, 1987, p. 104—108). Opinia pare a fi însoțită și de R. Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, II, București, 1987, p. 85).

¹⁴ Descrierea detaliată a pavilionului la G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, Baltimore, 1971, p. 137, pl. I.

¹⁵ J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, I, Wien, 1781, p. 300, care regreta distrugerea lor.

¹⁶ Vezi supra, nota 1.

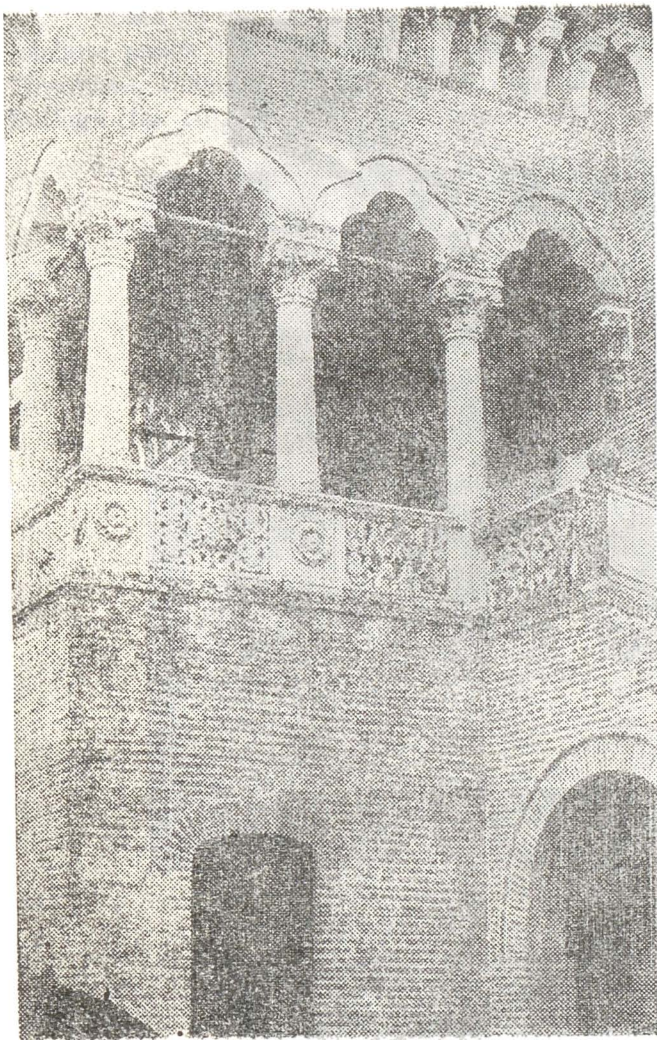


Fig. 4. Palatul de la Mogoșoala, foișorul — aspect actual.

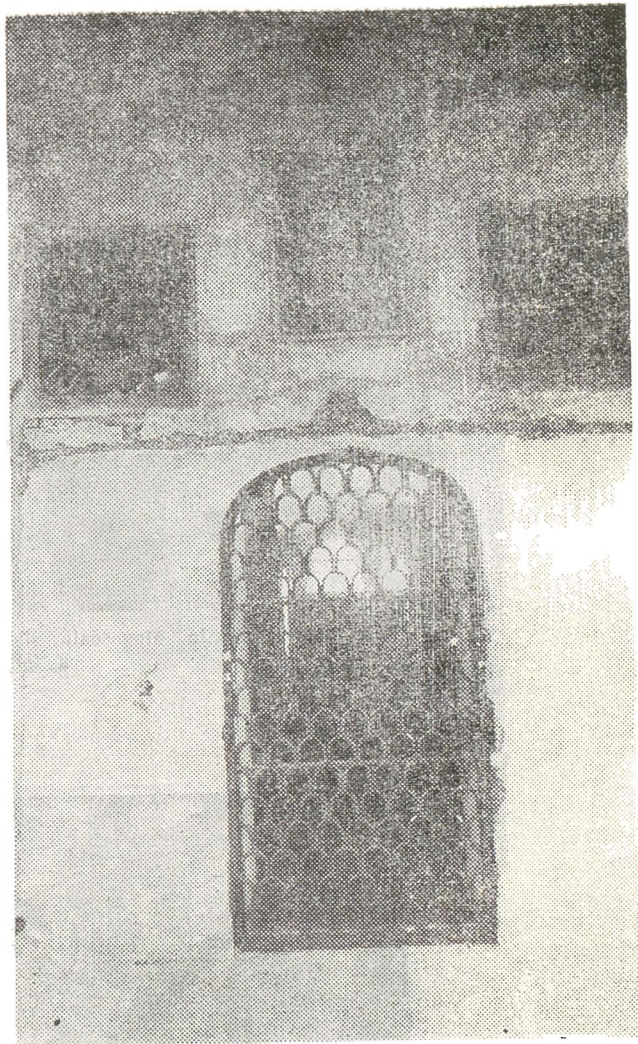


Fig. 5. Palatul de la Mogoșoala, intrarea din foișor.

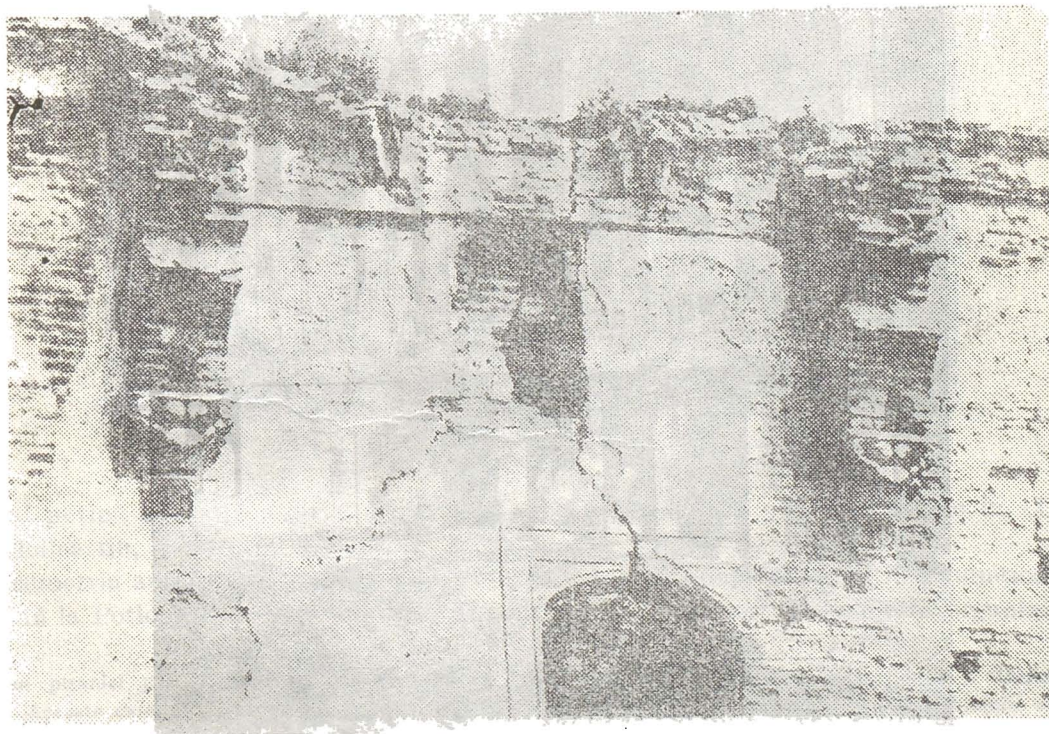


Fig. 6. Palatul de la Potlogi, intrarea din foișor (după BCMI).



Fig. 7. Palatul de la Mogoșoaia, sistemul de boltire și decorația policromă a foișorului.

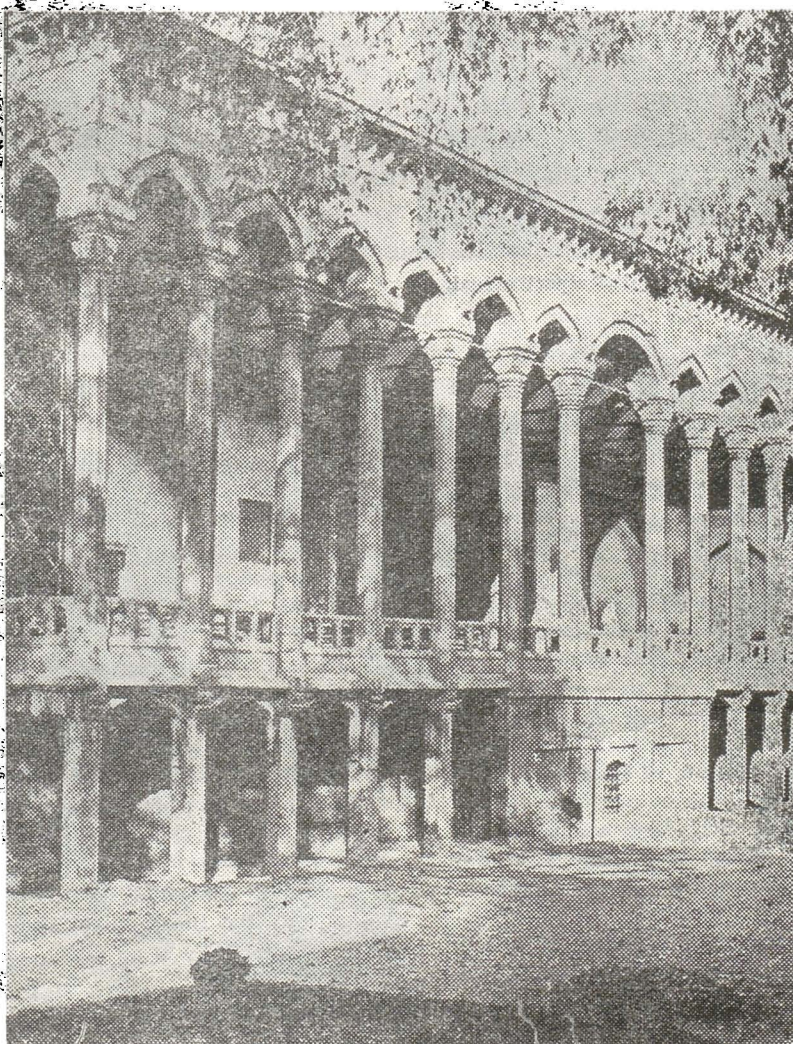


Fig. 8. Istanbul, Çiniî Kiosk.

Ceea ce de regulă constituie pandantul Mogoșoaiei în materie de arhitectură civilă — căci celelalte palate brâncovenesti, de fapt refaceri și amplificări în spiritul „modern” al epocii, de la Tirgoviște, Doicești, Simbăta sau Brâncoveni au dispărut în decursul vremurilor aproape total — Potlogii (fig. 10), construiți în 1698 pentru fiul și moștenitorul Constantin¹⁷, sint, de fapt, în mare,

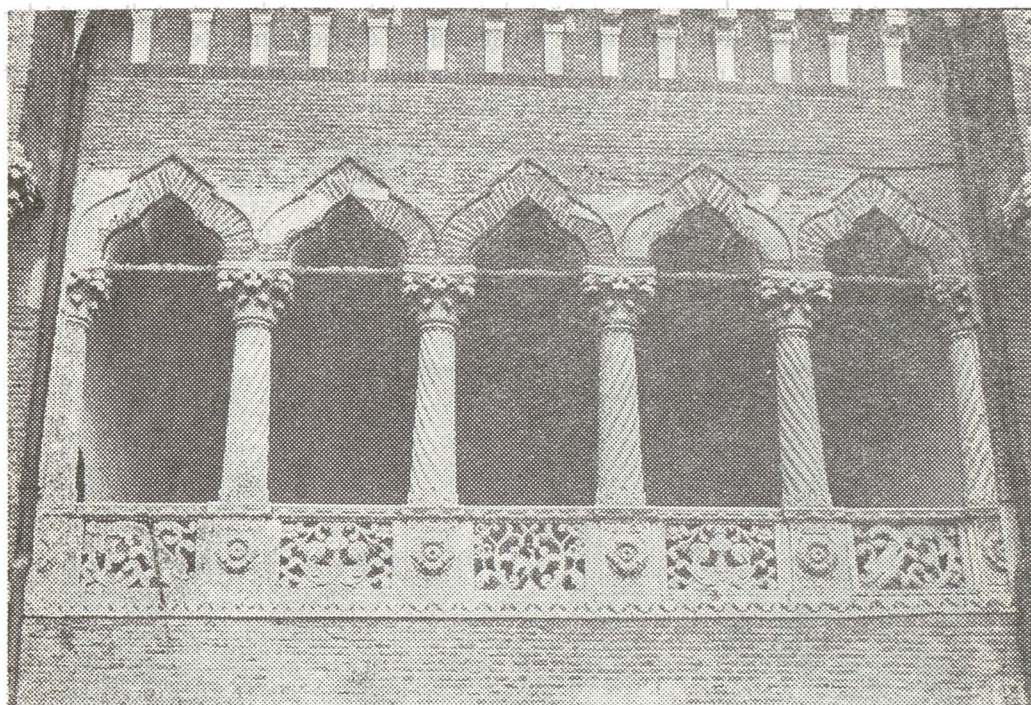


Fig. 9. Palatul de la Mogoșoaia, loggia de pe fațada de vest.

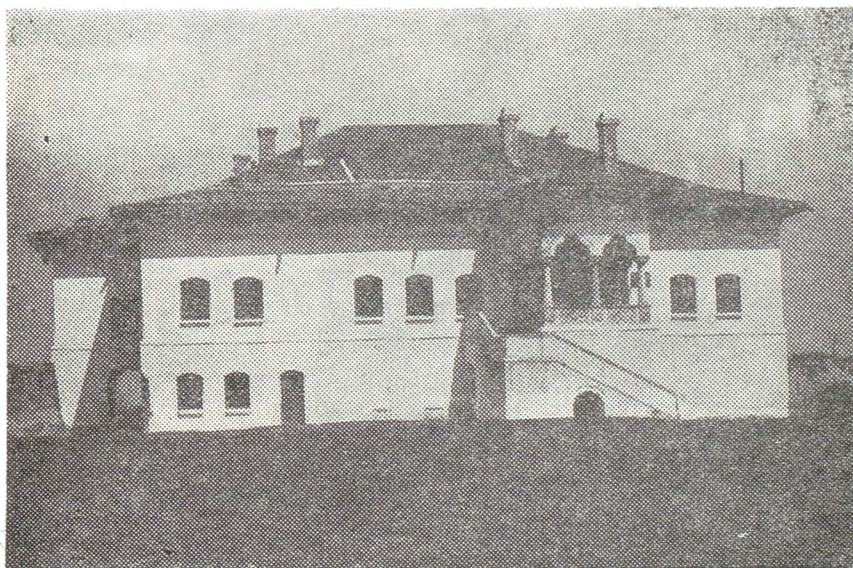


Fig. 10. Palatul de la Potlogi, fațada de sud.

dar cu mai puțină coerență a structurii interioare, un preludiu al clădirii ridicate în 1702 pentru cel de-al doilea fiu, Ștefan, la care ne-am referit.

Disimetria amintită la Mogoșoaia — comandată și aici de aceleași rațiuni funcționale — este mai marcată la Potlogi, dar volumul mare al construcției, în raport de care este organizat întregul

¹⁷ Conform pisaniei puse în foișor, deasupra intrării principale: „Aceste case den temelia lor sânt înălțate de luminatul Domn Io Costandin Basarab Voevod fiului său

Costandin Brâncoveanu, începindu-se și sfârșindu-se la leat 7206 [1698] și la al zeacelea an al domniei sale, ispravnic fiind Mihai vt(ori) post(elnic) Corbeanul”.

spațiu exterior al curții și al grădinii din spate, este mai bine păstrat în forma sa originală¹⁸, oferind prin puternica dominantă orizontală, o imagine sugestivă a ceea ce va fi fost și Mogoșoaia înainte de transformările care i-au modificat atât de radical proporțiile și aspectul părții superioare, în 1860–1870.

Aflați în afara marilor drumuri ale călătorilor, Potlogii nu beneficiază de descrieri care ne-ar fi servit pentru a afla cum putea impresiona pe un străin un edificiu muntean, cu structură de sorginte apuseană, bogat împodobit de o manieră pur orientală. Până în pragul vremii noastre, palatul păstra la interior o luxuriantă ornamentație în stuc¹⁹ (fig. 11), compusă și realizată în cea mai bună

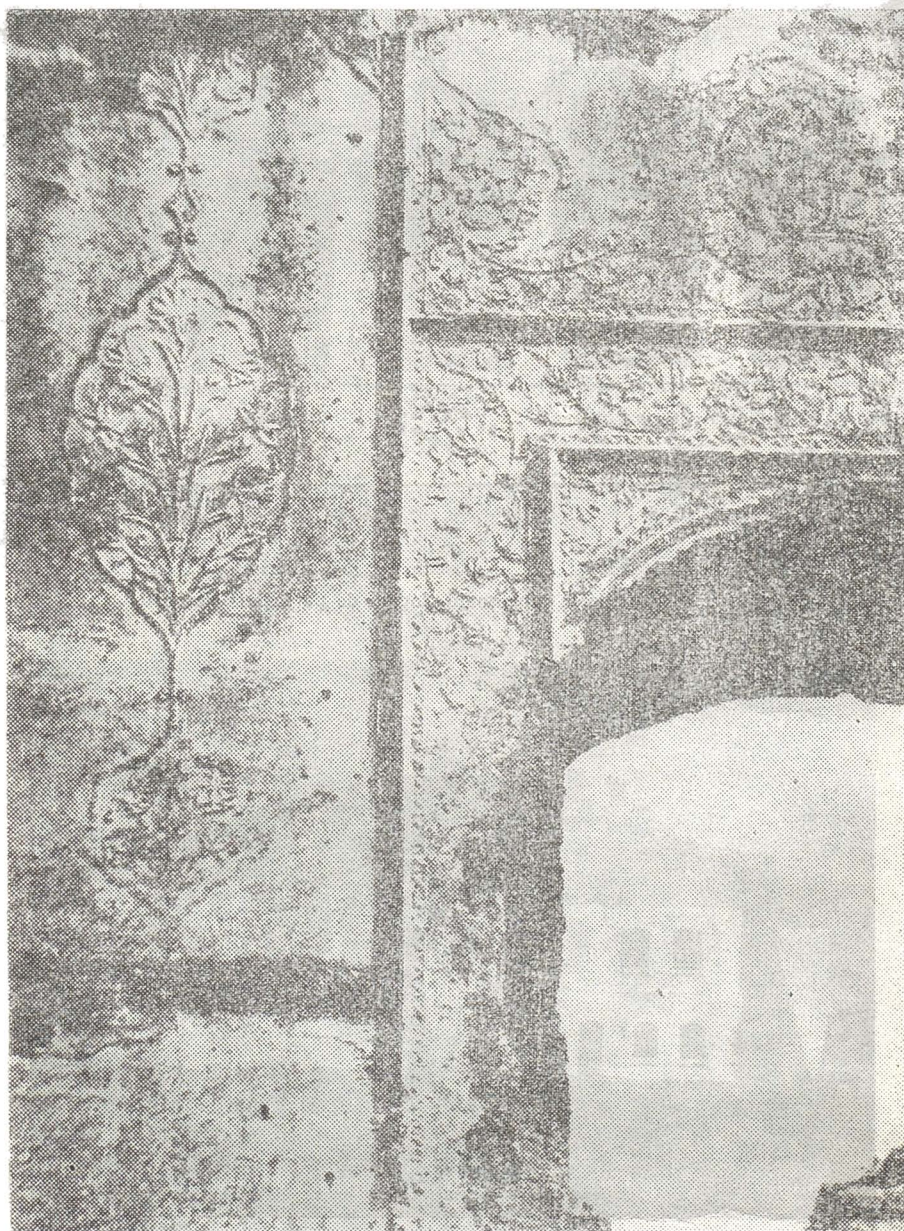


Fig. 11. Palatul de la Potlogi, decorația interioară în stuc (clișeu DPCN, 1954).

¹⁸ În 1910, V. Drăghiceanu publica pentru prima dată un articol important și numeroase imagini privitoare la palatul de la Potlogi, aflat în ruină (*Curțile domnești brâncovenești, III, Potlogii*, în BCMI, 1910, p. 49–70). Palatul a fost restaurat, într-o primă etapă, în anii 1954–1958 de arh. Șt. Balș, cea de-a doua începând în 1971 și continuând până în 1977. Cu aceste ocazii, monumentului i-a fost redat aspectul general și în parte decorația originală, pornindu-se de la reexaminarea atentă a tuturor marilor păstrați *in situ*

și pe documentația fotografică de la începutul secolului (Gh. Slon, *Noi date privitoare la arhitectura palatului brâncovenes de la Potlogi*, în *Monumente Istorice și de Artă*, 1974, nr. 1, p. 75–82).

¹⁹ Față de situația consemnată în fotografiile publicate de Drăghiceanu în 1910 (vezi supra, nota 18), la începutul lucrărilor de restaurare din anii '50 și apoi în anii '70, s-a constatat pierderea unei părți din acest decor fastuos, în special la părțile superioare ale pereților.

tradiție a lumii persano-otomane. (fig. 12). Știm astăzi că cel puțin o parte a acestui decor era bicromă — albastru închis pe fond alb sau gălbui — și că, într-o formă mai simplă, el era întâlnit și la exterior, marcând muchiile clădirii și probabil scandind pe verticală spațiul dintre ferestre și acoperind briul median puternic reliefat și desigur cornișa.

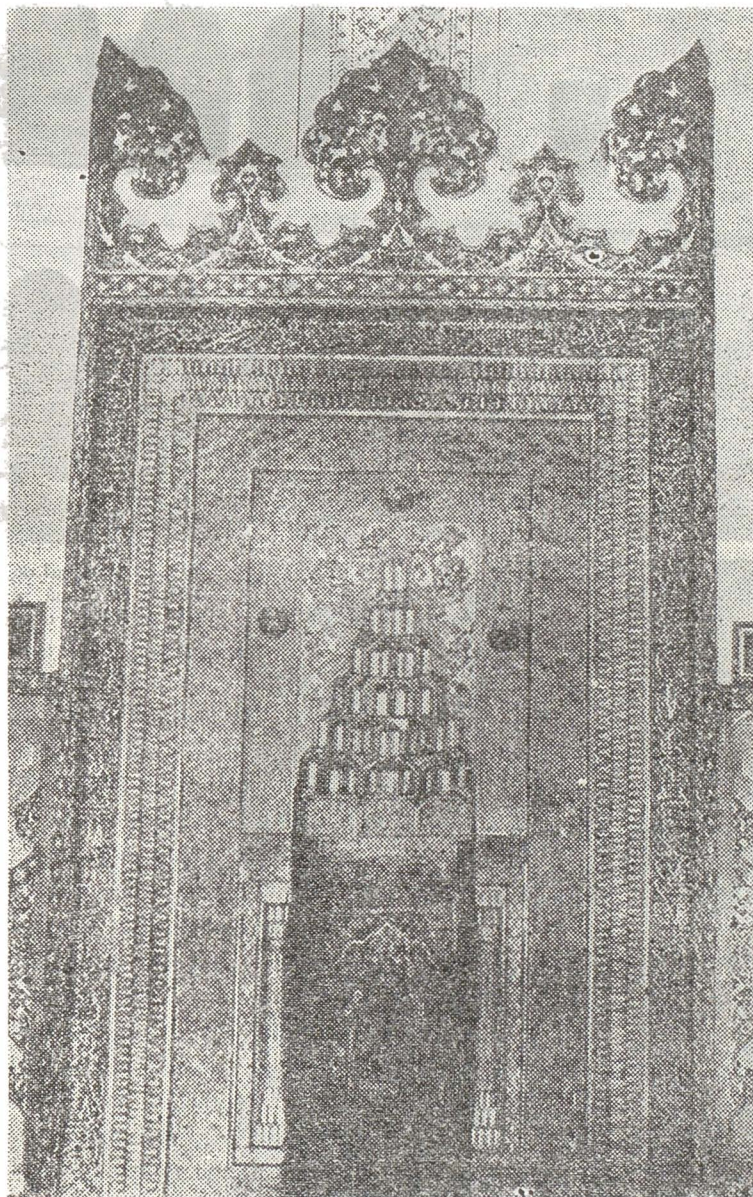


Fig. 12. Bursa, Yeşil Türbe, mihrabul.

Loggia pe două nivele (fig. 13) — puternic inspirată ca structură de cea de la Filipeștii de Tîrg ²⁰, care asigura și o circulație interioară pe verticală — indică aici o tendință și mai marcată a legăturii cu exteriorul, primul său cat fiind la același nivel cu grădina foarte întinsă, care cobora spre eleșteu. Aspectul ei mai robust, ca și rezolvarea mai greoaie a accesului la etaj, indică o fază de căutări și de oscilări, net depășită de compoziția fațadei vestice de la Mogoșoaia.

Un singur exemplar de arhitectură civilă boierească — în care, însă, spațiul interior principal, care ar fi putut fi analizat din punct de vedere al programului pe care ni l-am propus, cel al relației sale cu decorul, este foarte transformat — este cel al casei din Vădeni - Gorj ²¹, păstrată pînă în

²⁰ Vezi supra, nota 11.

²¹ S-ar părea că marele ban Cornea Brăiloiu a amplificat o casă deja existentă (de pe la mijlocul veacului XVII), după 1702 — anul terminării Mogoșoaiei — de la care este

inspirată loggia — dar înainte de 1705, anul morții sale (N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova. Sec. XIV—XVII*, București, 1971, p. 121—122).

pragul veacului nostru în forma moștenită de la comanditarul său, din jur de 1700, marele ban Cornea Brăiloiu. Cercetările în vederea restaurării au scos la iveală o compoziție volumetrică și spațială interioară, ca și elementele unei loggii (fig. 14), înrudită îndeaproape cu exemplarele pur



Fig. 13. Palatul de la Pollogi, loggia pe două nivele de pe fațada de nord.



Fig. 14. Casa lui Cornea Brăiloiu de la Vădeni — Gorj, în timpul restaurării.

brâncovenesti, situație care ne permite să intuim cât de mare va fi fost forța de iradiere a arhitecturii propriu-zis aulice în mediul din jurul Curții și cum vor fi arătat palatele și casele din București și de pe moșii ale înaltei boierimi, atit de des amintite de documente și din care s-a păstrat atit de puțin ²².

²² Rezultatele unei încercări de repertoriere pe cât posibil exhaustivă a acestei arhitecturi (consemnări documentare, monumente sau numai vestigii încă existente) sînt cuprinse în lucrarea mea de plan pe anii 1986—1990, *Arhitectura din*

Țara Românească la sfîrșitul secolului al XVII-lea și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Repertoriu, în parte finalizată, în parte în curs de elaborare.

Dacă arhitectura aulică civilă și, în parte cel puțin, cea boierească, beneficiază de o atît de mare unitate planimetrică, volumetrică și spațială — capitol la care analiza se poate extinde și la catul inferior al edificiilor, rezervat funcțiilor casnice, dar cu excepționale rezolvări compoziționale axate în jurul pivnițelor boltite cu grupaje de calote pe pândantivi, descărcate pe coloane centrale — ca și o mare varietate de procedee decorative, care, toate împreună, dau sinteza a ceea ce se numește „stilul brâncovenesc”, arhitectura ecleziastică — purtînd marca definitorie a aceluiași stil — nu poate fi înglobată decît parțial unei direcții unice de gîndire, în care raportul spațiu-decor să fie la fel de clar definit.

Marea varietate a soluțiilor de rezolvare a spațiului interior la toate încăperile extrem de numeroasele lăcașuri de cult din epocă face dificilă discuția ²³. Rîndurile ce urmează vor sugera numai tipul de gîndire nouă care a guvernat schimbarea parțială a raportului dintre spațiu și decor și crearea unei noi armonii interioare și exterioare a edificiilor brâncovenesti.

Fără a avea putința de a analiza exhaustiv vreun ansamblu, ne propunem să schișăm cîteva direcții de urmărit.

Una este cea dintre spațiul interior și pictura murală — componentă majoră, canonică, a oricărui edificiu de cult ortodox, al cărei program este în parte obligatoriu, dar și condiționat de structurile interioare determinate de tipologia edificiilor, fără a mai vorbi de adaptările datorate comanditarilor și artiștilor.

Față de mai vechea tradiție decorativă a Țării Românești, vremea brâncovenească inovează — așa cum s-a subliniat deja acum mai bine de două decenii ²⁴ — conferind, ca extindere în suprafață și ca valoare plastic-sugestivă, valențe noi ornamenticii propriu-zise, care cîștigă acum zone noi de împodobit, adesea cu rolul precis de a sublinia prin forma, structura, dinamica și sensul motivelor, elementele construite ale spațiului arhitectonic: arce și arcade, cu arhivele și intradosurile lor, timpane, în general elemente care fac parte din sistemul portant al boltirilor încăperilor. În structura acestui decor prevalează frizele cu ritm egal și tendința de creștere la infinit, prin repetiția motivului, care se pretează sugestiilor oferite de elementele verticale sau curbate larg.

Un exemplu concludent este cel al decorației diferitelor spații de cult de la Hurezi.

Aproape fără a renunța aparent deloc la tradiția acoperirii fiecărui centimetru pătrat cu pictură figurativă, conform *Erminiei*, membrii echipelor de pictori raliați marii școli a locului își permit o serie de libertăți, pe care și le asumă în mod diferit și le rezolvă în funcție de capacitatea inventivă și de harul artistic al fiecăruia.

Mi se pare evident că structura arhitectonică a spațiului interior al bisericii mari care, cred, prin filiera Căldărușanilor ²⁵ — în ea însăși puțin izbutită ca soluție — revine programatic la prestigiul prototipului argeșan al lui Neagoe Basarab, a fost gîndită și în funcție de nevoile programului iconografic, menit să sublinieze intențiile de reprezentare ale domnitorului-ctitor. Aparent retardata soluție a renunțării la peretele dintre naos și pronaos străpuns de 3 arcade era menită să ofere pictorilor o suprafață propice pentru desfășurarea marelui tablou votiv al familiei lui Brâncoveanu (fig. 15). Însăși respingerea ideii turlei pronaosului descărcată pe 12 coloane, ca la ctitoria-model a lui Neagoe și la interpretările ei de veac XVII, ca și plasarea celor două coloane masive, existente, cel mai aproape posibil de peretele estic, în detrimentul de fapt al diametrului tamburului și al compoziției exterioare a monumentului, care suferă din acest motiv, ca și din lipsă

²³ Intocmirea Repertoriului mai sus citat (vezi supra, nota 22), care cuprinde atît arhitectură civilă cît religioasă, mi-a permis desprinderea acestei concluzii, poate surprinzătoare pentru cei înclinați să vadă sub prisma uniformității sau cel mult a unei varietăți reduse rezolvările spațiale și volumetrice ale arhitecturii ecleziastice din epoca brâncovenească.

²⁴ Fl. Dumitrescu, *L'ornementation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brâncoveanu*, în RRHA, 1965, nr. 2, p. 95—110.

²⁵ Este ciudat cum această ctitorie a lui Matei Basarab, din 1636, nu intră, de regulă, în discuție atunci cînd este analizată descendența din prototipul argeșan a tipului de

triconc cu pronaosul supralărgit din Țara Românească. Cred că aceasta și nu biserica fostei mănăstiri Cobia — jud. Dimbovița (idee sugerată de arh. Cr. Moiescu într-o convorbire particulară) a servit ca inel intermediar. Lipsa generală de interes pentru Căldărușani — monument niciodată temeinic analizat într-o publicație — nu poate fi transferată asupra lui Brâncoveanu, atentul „cercetător” al ctitoriilor înaintașului său. Recurgerea la modelul de la Cobia, ctitoria din 1572 a unui boier, nu este probabilă; existența la acest din urmă monument a unui perete plin între naos și pronaosul puțin supralărgit nu justifică suficient, mi se pare, folosirea ei ca intermediar.

unor accente verticale în extremitatea vestică, care să echilibreze coronamentul edificiului — a vizat în esență crearea unui spațiu interior cât mai unitar. Aceasta, în deplin consens cu ceea ce urma să împodobească registrul inferior al pereților, cel mai vizibil și cel cu care acela care intra pe sub portal lua întâi contact: familia ctitorului și „dunga cea mare, bătrână și blagorodnă a rodului și neamului său, atâta despre tată, cât și despre mumă”²⁶, adică neamul său Brâncovean și Cantacuzin,



Fig. 15. Mănăstirea Hurezi, biserica mare — colțul de sud-est al pronaosului.

ea și înaintașii în Scaunul Țării Românești, dintre care nu lipsea — ea din niciuna dintre ctitoriile lui Constantin Vodă — bătrînul Matei Basarab, cel care — tulburătoare coincidență — se stîngea chiar în anul în care Brâncoveanu, continuatorul pe o altă treaptă a operei lui, vedea lumina zilei²⁷.

²⁶ N. Iorga, *Inscripțiile din bisericile României*, II, București, 1908, p. 185.

²⁷ Data exactă a nașterii voievodului nu este cunoscută. Pe celebrul portret aflat la mănăstirea Sf. Ecaterina de la

Muntele Sinai, realizat în 1696, se spune că avea atunci 42 de ani (V. Căndea și C. Simionescu, *Prezențe culturale românești. Istanbul, Ierusalim, Paros, Patmos, Sinai, Alep, București*, 1986, p. 11 și planșă nenumărată).

Cel care a gândit apoi decorația registrelor superioare, a arcelor mari care sprijină turla (fig. 16) și a bolților mănăstirești din colțurile vestice ale pronaosului, a fost un bun cunoscător al legilor acesteia, obligată să respecte structura arhitectonică, să o pună în valoare și nu să o nege sau să o sufoce prin profuziunea scenelor sau prin încărcarea nemăsurată a suprafețelor pictate. Abila etajare spațială a arcelor este, în acest sens, un model de reușită arhitectonică, care permite diminuarea

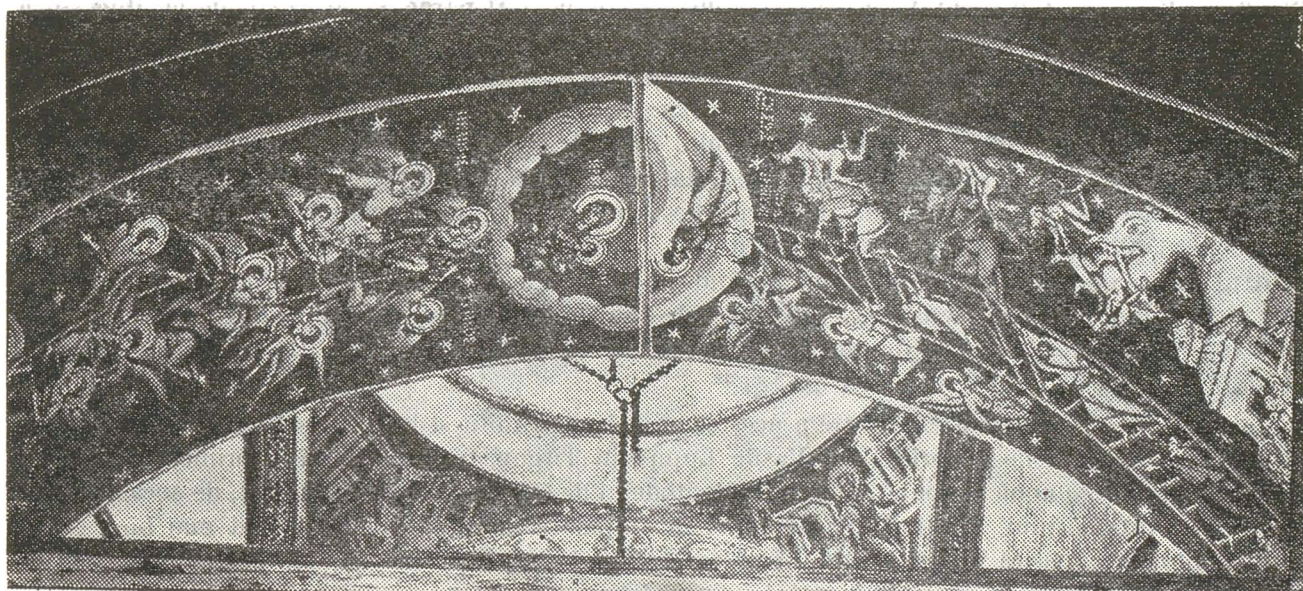


Fig. 16. Mănăstirea Hurezi, biserica mare — decorația boltirilor pronaosului (detaliu).

diametrului tamburului, decorativ ea fiind pusă în valoare prin plasarea pe intradosul acestora a unor frize pe fond deschis, inspirate din repertoriul deja folosit de Constantin și de echipa sa la biserica Doamnei din București. În aceeași încăpere, zonele prevăzute cu bolți mănăstirești au pinzele acoperite abil cu scene din *Sinaxar*, dunga roșie separatoare marcând optic și spațial muchiile ușor ieșite.

Aceeași abilitate folosire a particularităților receptacolului arhitectonic se remarcă în pridvorul boltit cu o succesiune — de netă sorginte orientală²⁸ — de 3 calote mici, egale ca diametru, compoziția fiecăreia sugerând echilibrul dintre statica imaginii centrale și rotirea, imprimată de curbura formei, zonelor marginale.

Este interesant de observat că fiecare dintre lăcașurile de cult ale Hurezilor se particularizează prin ceva în cadrul relației stabilite între spațiul construit și decorul pictat. În acest sens, de un interes aparte este naosul schitului Sf. Apostoli, ctitorie a egumenului Ioan, din 1700²⁹. Acesta este monumentul la care pictura decorativă deține — comparativ cu alte spații similare — locul de preeminență, contribuind în chipul cel mai desăvârșit la punerea în valoare a liniilor arhitecturii, subliniind prin suite de elipse înălțate, sensul ascensional al mișcării spațiale a întregului, sens spre care concură atât proporțiile încăperii, cât și elansarea arcadelor în acoladă ascuțită și coloanele zvelte care separă naosul de pronaos. Legat de funcția fiecărei suprafețe de decorat și de locul ei în ansamblul construit, pe de o parte, ca și de raportul ei față de programul iconografic, pe de alta, motivele ornamentale alese — toate pe fond alb și desfășurate în benzi late — conferă, așa cum remarcă Florentina Dumitrescu, o certă monumentalitate întregului³⁰.

Dar, de fapt, nu toți zugravii Hurezilor resimt atât de desăvârșit raportul dintre spațiu, suprafața de acoperit cu pictură și structura acesteia, figurativă sau ornamentală. La paracelis, aglo-

²⁸ Pentru prima dată soluția a fost aplicată la boltirea pridvorului Mitropoliei din București (începută de Constantin Șerban în 1656 și terminată de Radu Leon în 1668). Frecvența acestui tip de boltire a porticelor care preced moscheile musulmane este notorie (G. Goodwin, *op. cit.*, *passim*; Otkay

Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, London, 1971, *passim*).

²⁹ N. Iorga, *op. cit.*, loc. cit.

³⁰ Fl. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 108.

merarea tradițională a scenelor și o dorință de a oferi figurativului cât mai mult loc, îi face pe pictori să nu țină seama de forma arhitecturală, scenele continuându-se în mod impropriu și puțin fericit pentru echilibrul lor spațial, de pe pereți pe pilaștrii, a căror compoziție devine neunitară : sus personaje, jos decor pe fond negru.

Există însă în arhitectura epocii brâncovenești două exemple de decorare a spațiului bisericilor care fac notă total discordantă față de rest, ducând la o surprinzătoare apropiere de lumea musulmană. Primul este reprezentat de pridvorul cu două cupole al paraclisului Curții de la Mogoșoaia, care diferă net din punctul de vedere al raportului spațiu-decor de restul aceluiași lăcaș, pictat în manieră obișnuită³¹. Ceea ce impune aici în primul rând este dominantă luminoasă a suprafeței albe, vibrante viu de strălucirea tencuielii sclivisite, marcată, la nivelul principalelor articulații arhitectonice, de un decor cu totul străin tradiției pământului (fig. 17). În afara frizelor lungi, cu tendință de a se continua la infinit, care marchază orizontala planului de naștere a arcadelor bolților și inelele de la baza cupolelor, surprind aici lanțurile de motive orientale, tratate în același relief de stuc plat colorat albastru întunecat, care pun în chip straniu în valoare mici medalioane figurative din centrul calotelor și din pandantivi, subliniind cu eleganță intradosul și arhivolta arcului median sau pe cele ale arcadelor deschise. Preluarea tale-quale a acestui tip de compoziție decorativă musulmană este în afara oricărui dubiu, un exemplu concludent pentru comparație fiind cel de la moscheea lui Beyazit II din Istanbul (fig. 18)³².

Există și o posibilă explicație a acestei preluări, întâlnită și la cel de-al doilea exemplar de epocă, la Stelea, veche ctitorie a lui Vasile Lupu din Tirgoviște, care în 1705 primea, prin grija lui Brâncoveanu, o nouă podoabă interioară³³. Modelul de la Mogoșoaia este aplicat, de această dată, naosului și pronaosului. Spațiul câștigat astfel în amploare, liniile arhitecturii sint mai bine scoase în evidență, dar reușita nu este totală, căci prin amplasarea scenelor — foarte puține — și prin dimensiunile lor, apare un dezechilibru între suprafețe.

Explicația de care vorbeam ar rezida nu într-o improbabilă și chiar imposibilă concesie făcută de Brâncoveanu lumii musulmane, ci în existența unui fel de experiment, mai mult demonstrativ, pentru capacitatea de a discerne valorile estetice în sine de lumea ideilor care le-a generat, trăsătură mai veche, specifică artei de la sud de Carpați, care, de secole deja, integra, în sinteze proprii, forme arhitectonice, soluții spațiale și decorative din aria dușmanilor creștinătății³⁴.

Vehiculul acestui imprumut, cu o existență limitată la răstimpul citorva decenii și rămas la stadiul de citat dintr-un repertoriu ornamental străin este puțin cunoscut. Gustul pentru stuc este mai vechi. Cu siguranță, materialul fusese folosit la casa Cantacuzinilor de la Măgureni³⁵ și apare în decorația simplă a Sinaiei tot Cantacuzine³⁶, pentru a june la paroxism la Fundenii aceluiași

³¹ Biserica cu hramul Sf. Gheorghe a fost ridicată în 1688, înainte ca Brâncoveanu să fi devenit domn. Pictura interioară este datată — prin inscripția grecească de la proscomidie : „Pomeniște Doamne și numele noastre ale păcătoșilor : Constantin, Lambru, și Radu și Fota, Tudor zugravii, 1705 aug. 25 (Al. Elian și colab., *Inscripțiile medievale ale României, I, Orașul București*, București, 1961, nr. 194, p. 284). Nu s-a observat până acum că, în pridvor, la baza calotei sudice, există încă o însemnare de pictor, aproape ștersă „Ioan zug(rav)” și probabil un an. Ea este trasată cu culoare albastru întunecat, ca întregul decor al pridvorului. S-ar putea ca biserica să fi primit inițial o decorație temporară, în care stucul modelat plat să fi ocupat un loc important. Spre această concluzie duce și existența unor benzi de stuc descoperite de pictorii restauratori I. Neagoe și G. Stoian la baza calotei naosului, sub actuala pictură, și înconjurând un alt chip al Pantocratorului (informație nepublicată, pentru care le mulțumim). S-ar putea ca decorul pridvorului să fi aparținut acestei prime faze, fiind realizat de un zugrav Ioan, care nu a mai participat apoi la pictarea din 1705.

³² V. supra, titlurile citate la nota 28, sinteze care oferă

o bază de discuție suficientă asupra problemelor raporturilor artei din Țara Românească cu cea musulmană. Vezi în acest sens și V. Drăguț, *L'architecture dans les pays roumains au XVI^e siècle dans la perspective des relations avec le monde ottoman*, în RRHA, 1986, p. 3—20.

³³ R. Gioglovan și M. Oproiu, *Inscripții și însemnări din județul Dimbovița. I. Municipiul Tirgoviște, Tirgoviște*, 1975, p. 75, nr. 451. Decorația interioară a monumentului — extrem de interesantă ca gândire plastică și spațială — nu este publicată ca atare.

³⁴ V. Drăguț, *op. cit.*

³⁵ V. Drăghiceanu, *Casa Cantacuzinilor de la Măgureni*, în BCMI, 1924, fig. 30, 33, 36, 52—54.

³⁶ Monument construit de spătarul Mihail Cantacuzino în anii 1694 — 1695. Tipul de decorație în stuc de la Sinaia — mult mai redusă cantitativ și mai simplă ca structură — este probabil redevabil unor modele transilvănene, fiind cu probabilitate realizat de meșteri de peste munți, de felul aceluia solicitat de Toma Cantacuzino să îl decoreze noua casă din București (N. Iorga, *Brașovul și românii*, București, 1910, p. 213).

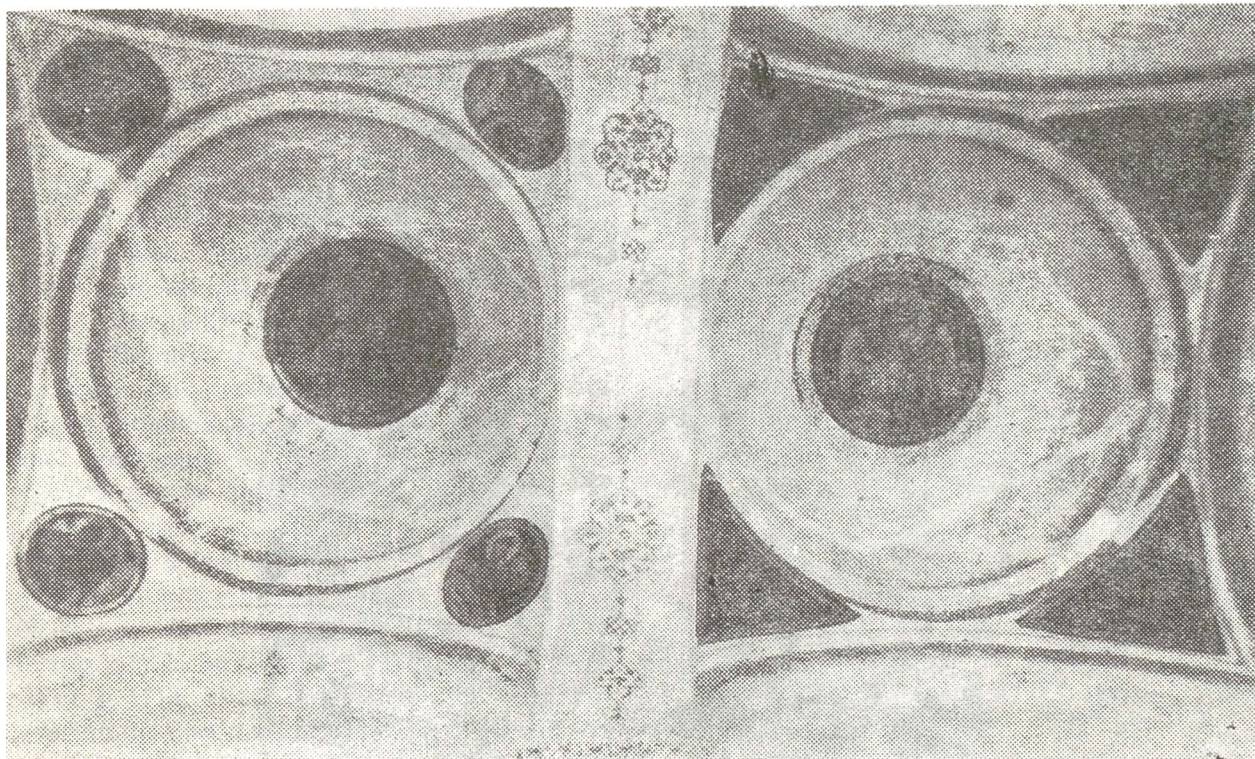


Fig. 17. Mogoșoaia, biserica Curții, bolta pridvorului.



Fig. 18. Istanbul, Moscheea lui Bayazid.

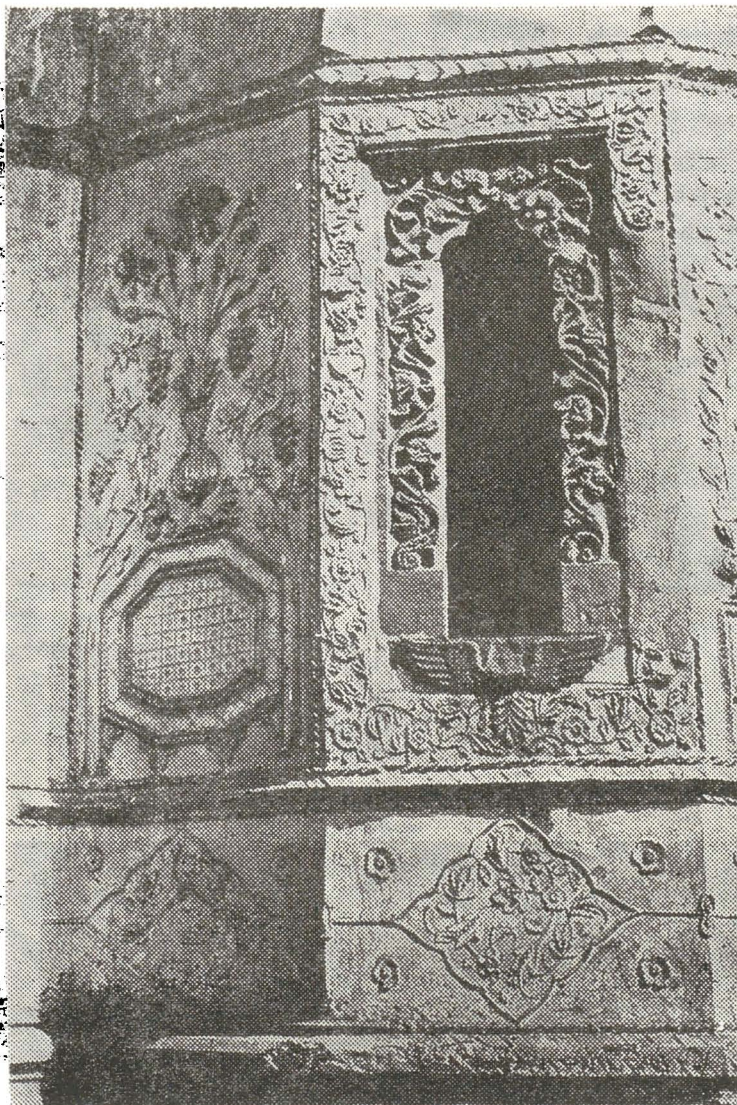


Fig. 19. București, biserica Fundeii Doamnei — decorația în stuc a fațadelor.



Fig. 20. București, biserica Răzvan.

amator de gust baroc, spătarul Mihail (fig. 19). Acest din urmă monument rămîne un unicat din toate punctele de vedere, neizbutind — așa cum o va face Colțea³⁷ — să impună o nouă plastică decorativă a fațadelor, care să înriurească edificiile Țării Românești pentru o jumătate de secol. Profana și orientala decorație în stuc a Fundenilor, cu admirabilele soluții compoziționale ale registrelor, va înriuri doar în parte, și neesențial totuși, sistemul decorativ exterior al citorva ctitorii de epocă, domnești și boierești. Poate că cea mai semnificativă moștenire a acestora va fi renunțarea, la cîteva monumente, la modenatura tradițională a celor două registre, vădindu-se acum o marcată preferință pentru zidul neted alb, înviorat doar de umbrele ușoare ale soclului, briului și cornișei, la Fedeleșoiu-Vilcea și Vădeni-Gorj, în jur de 1700, la Scaune și Răzvan (fig. 20) — în București, în 1705 și respectiv 1708, la Doicești-Dîmbovița în 1706 (fig. 21), la Surpatele și Govora — în Vilcea, în 1707 și 1711. Dintre toate, doar Doiceștii par a imprumuta mai mult din decorul modelului de pe malul lacului Fundeni, căruia îi adăuga o înviorată policromie. La noul ritm — de un senin echilibru al fațadelor — contribuie și ferestrele mai largi din registrul inferior și răsufălătorile cu grilaje de piatră, ale căror ancadramente cioplite sînt subliniate de rame decorative, în cadrul cărora evoluează deja cunoscutul vrej oriental cu floricele mărunte, tratat în stuc plat, care, prin contrastul cromatic, conferă o notă în plus de interes exteriorului.

În vremea în care se pune atît de mult accent pe aspectul fațadei, portalele — atît de numeroase, de variate, de spectaculoase chiar — a căror structură, geneză și evoluție a fost de mult pusă în lumină de Teodora Voinescu³⁸ — nu oferă aceeași senzație de echilibru.

Cu puține excepții — una este cea de la Mogoșoaia, dar, din nefericire, ancadramentul este în parte mutilat — toate celelalte, indiferent dacă este vorba de cele „clasice” brâncovenești sau de grupa atît de caracteristică a celor patru ctitorii ale spătarului Cantacuzino (Sinaia, Rîmnicu Sărat, Fundeni, Colțea), intră de fapt în contradicție cu spațiul pridvorului care le adăpostește. Nu raporturile numerice deranjează, nici supraincărcata etajare pe verticală a celor cantacuzine, ci faptul că relieful înalt și perfect tăiat al pietrei, frumusețea formelor, mișcarea unduioasă a liniilor, moliciunea plantelor își pierd din efect la o primă vedere, pentru că suprafețele din jur nu reușesc să le pună în valoare (fig. 22). Panourile pictate cu cele două jumătăți ale „Judecății de Apoi” nu sînt în măsură să evidențieze calitățile plastice atît de remarcabile ale operelor pe care le închid între ele, așa cum ar fi făcut-o un perete alb sau unul neutru, ca în acele zone ale Europei în care apar portale de Renaștere clasică sau înflorită. Doar privirea lor dintr-un anumit unghi al axului intrării, dintre coloanele care contribuie și ele la sublinierea sensului mișcării, al încorporării ideii de trecere conținută de dinamica ascensională a compoziției, poate da măsura adevăratei lor valori plastice.

Valoare plastică pe care o căutăm și o regăsim și în compunerea spațiului exterior al monumentelor brâncovenești.

³⁷ Prin tipul structural și prin compoziția arhitectonică a fațadelor sale, biserica Sf. Trei Ierarhi a mănăstirii Colțea va fi prototipul unui foarte mare număr de lăcașuri de cult din Țara Românească și în special din București, pe tot

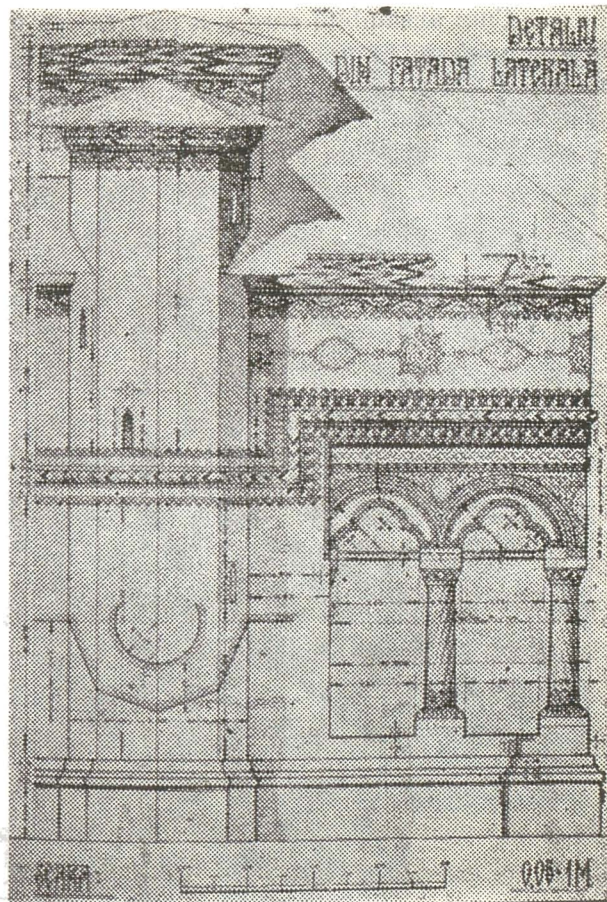


Fig. 21. Doicești—Dîmbovița, biserica Curții, detaliu releveu (după N. Ghika-Budești).

parcursul veacului XVIII.

³⁸ T. Voinescu, *Observații asupra stilului brâncoveneșc. Portalul*, în SCIA tom. 15, 1968, nr. 1, p. 3—23.

Cum ansamblul care și-a păstrat cea mai nealterată unitate originală sint Hurezii, recursul la el se vedește firesc. În fapt, știința organizării volumelor conform unei simetrii nerigide și amplasarea accentelor — mult mai evidente în faza incipientă din existența ansamblului, cînd intrarea în mănăstirea propriu-zisă se făcea prin poarta de sub paraclis ³⁰ — dau nota cu totul particulară

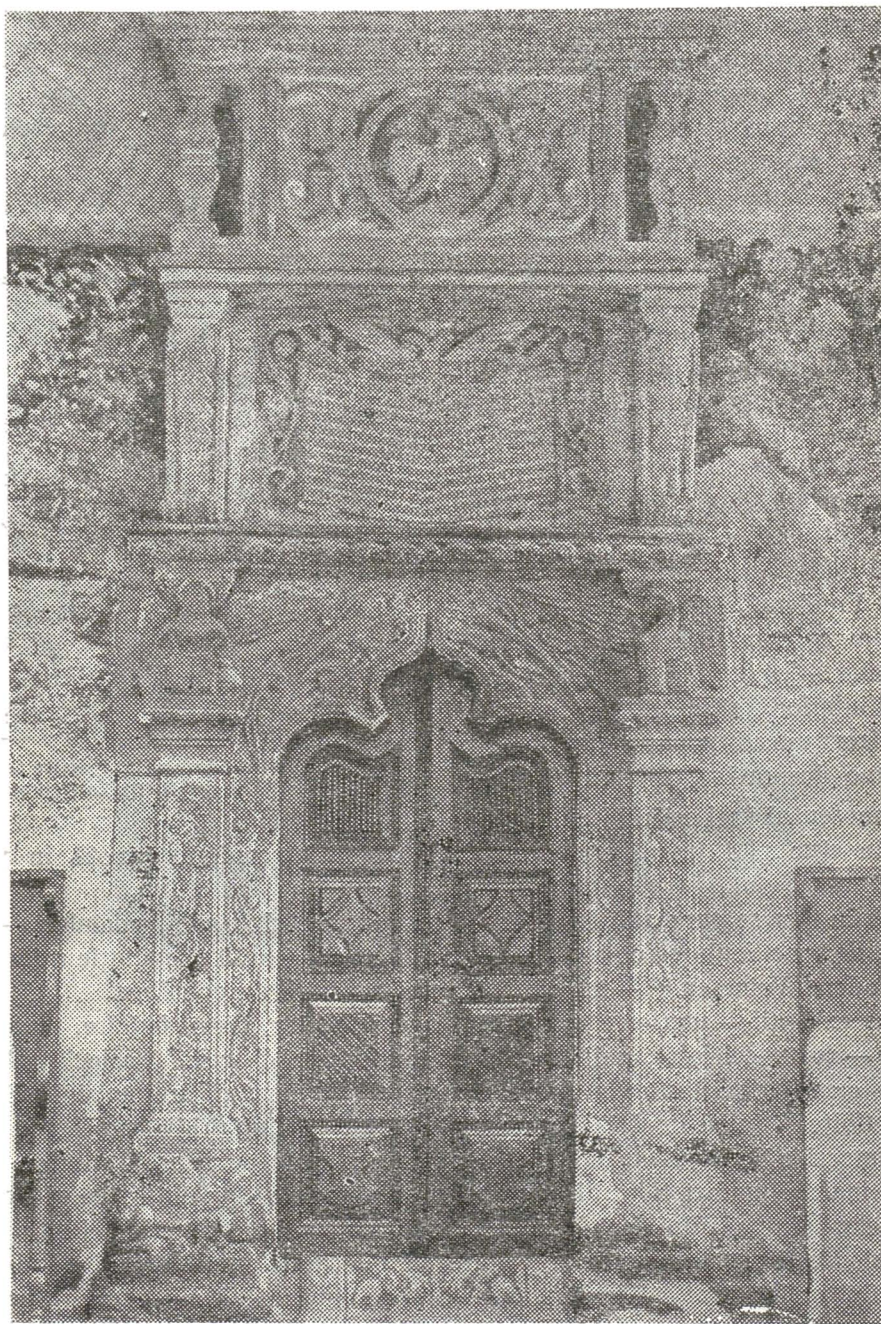


Fig. 22. Râmnicul Sărat, biserica mănăstirii — portalul.

³⁰ Actuala trapeză este amenajată în spațiul fostului gang de intrare în mănăstire, situat sub paraclis, fapt care pune mult mai pregnant în lumină compoziția simetrică a întregului ansamblu și raporturile volumetrice dintre diferitele spații și volume construite ale acestuia. Această primă soluție — la elaborarea căreia contribuise poate Pirvu Cantacuzino, primul ispravnic al Hurezilor, cel ce pare să fi fost dotat cu un real simț al ordinii monumentale și al echilibrului (vezi și cliteria sa de la Păltoia — Dimbovița) — deja pusă în operă, după cum probează arcadele încă vizibile

ale celor două extremități ale gangului, a fost înlocuită cu o alta, care plasează accesul principal în incintă pe latura de sud a acesteia, spre extremitatea sa vestică. Momentul este anterior anului 1705—1706, cînd a fost terminată și decorația pictată a noii trapeze, realizată din inițiativa egumenului Ioan (N. Iorga, *Inscripții* ..., I, p. 183).

Din exteriorul incintei (latura de vest) se observă fosta golă a intrării închisă cu zidărie. Spre interiorul incintei, golul a fost refolosit în parte pentru intrarea actuală în trapeză, transformare datată prin pisania pictată în anii 1705—1706.

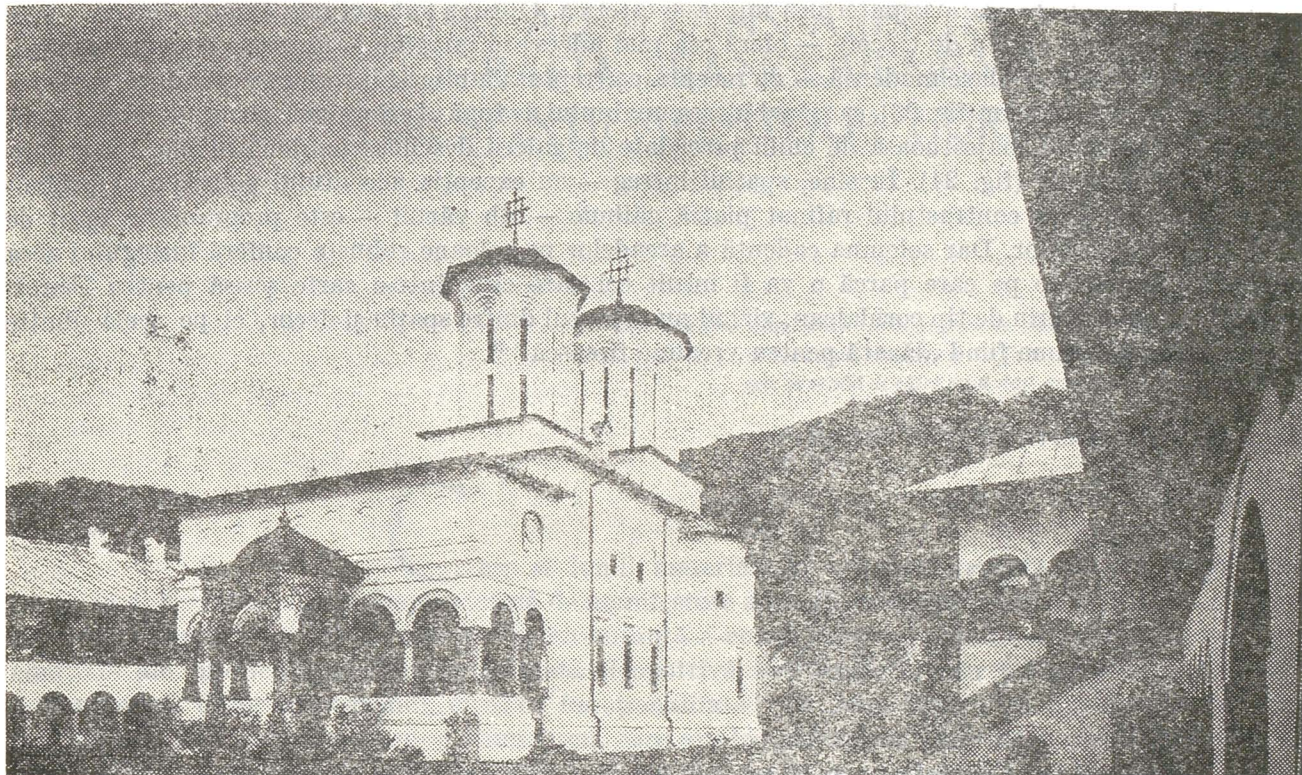


Fig. 23. Mănăstirea Hurezi, biserica mare.

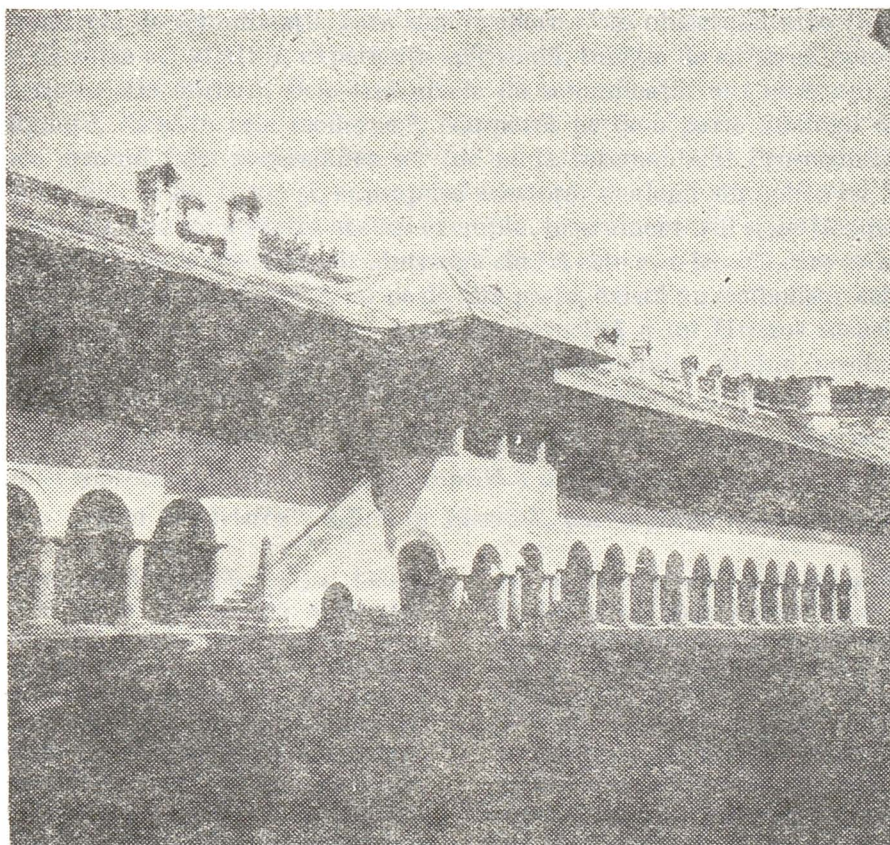


Fig. 24. Mănăstirea Hurezi, chilile de pe latura de nord.

a întregului și creează cea mai puternică impresie estetică. Oprirea sub actuala arcadă dinspre curte a trapezei — fostul spațiu de trecere — oferă cea mai adecvată imagine — aproape cinematografică, dacă ar trebui citită în cheie modernă — cu receptarea treptată a bisericii, spre care conduce etajarea acoperișurilor și a turelor (fig. 23), ca și închiderea unghiului de fugă al celor două șiruri de construcții laterale, cu suita lor majestuoasă de chilii precedate de galerii deschise, pe două nivele, întrerupte de scările foișoarelor (fig. 24). În sine, spațiul întreg — cu excepția accentului polierom al pridvo-rașului bisericii și al contrastului rafinat piatră gălbuie — alb văruiat — este programatic lipsit de orice intenție de decor. Dar solemnă cadență a arcadelor pe coloane robuste conferă întregului acea noblețe și frumusețe pe care parcă o va fi intuit cel care cita, într-o carte scrisă pentru Hurezi în 1692, un comentariu de tip coridalean, vizînd nu raportul dintre spațiu și decor, ci pe acela dintre mișcare și timp, prima fiind „lăcată pentru vreamia firească”⁴⁰.

⁴⁰ Gherasim patriarhul Alexandriei, *Cuvînt de prăznuire la marele singur biruitorul și preaslăvitul împărat și întocma apostol Constantin, 1692*, păstrat, în variantă bilingvă, grec și român, la Biblioteca Academiei Române, secția

Manuscrise 766 (T. Sinigalia, *Un manuscris brâncovenesc din Biblioteca Academiei și conotațiile sale istorice și artistice*, comunicare, noiembrie 1988, sub tipar).

SENSURI ALE TRANSPARENTEI ÎN ICONOGRAFIA BRÂNCOVENEASCĂ. SCHITUL SFINȚII APOSTOLI — HUREZ

de ANCA VASILIU

Motto: „Iar dacă prin cele ce se văd se privesc cele ce nu se
văd, cu mult mai multos vor fi înțelese prin cele ce nu se văd
cele ce se văd de către cei dădăți contem^{pl}afiei duhovnicești.”

SF. MAXIM MĂRTURISITORUL — MYSTAGOGIA

Chip al lumii materiale și totodată treaptă superioară a crea-
țiunii, *transparenta* definită drept o formă de manifestare a luminii reunește, prin bogăția plurivalent-
semantică și prin forța de metaforă scurtcircuitantă a conceptului pe care-l configurează, calitățile
esențiale ale bisericii răsăritene — judecată deopotrivă sub aspectul său monumental (concepție
arhitectonică, decor iconografic), cit și ca funcționalitate vie, „trup tainic” al Eccleziei universale.
În scenariul întâlnirii dintre om și Dumnezeu, care are loc sub forma Bisericii (aceasta reunind un
grup de forme spațiale cu simbolistică arhetipală riguroasă, ce regizează experiența spirituală a
acestui scenariu), *transparenta* este „mijlocul” care aduce în act întâlnirea însăși, conducind în urma
corespondențelor dintre mai multe nivele ale cunoașterii, situate simultan la fiecare treaptă a pro-
gresului inițiativ în iconomia divină — realizat deopotrivă prin formă-imagine, act liturgic și dogmă —
la o coincidență ideală a catafaticului și a apofaticului.

Astfel, în memorialul liturgic fiecare moment, fiecare cuvânt, fiecare gest și fiecare obiect
concentrează trei nivele de semnificații, care sînt întipărite¹ în obiectualitatea fiecăruia și care pot
fi citite ca atare de către cei aflați în experiența spirituală, funcție de situarea corespondentă la una
din treptele interioare ale inițierii. Cele trei nivele de semnificații, așa cum apar în exegezele bi-
zantine ale liturgicii², ca și în cele moderne³, comportă pe de-o parte analogii directe cu etapele
iconomiei hristice urmînd fidel succesiunea lor (de pildă ceremonialul Proscomidiei corespunde ci-
clului Nașterii și Copilăriei lui Iisus) și, suprapuse acestora, analogii simbolice cu Sfînta Jertfă (tot
în ritualul Proscomidiei, pentru a păstra același exemplu, instrumentarul și gestică pregătirii Darurilor
urmează îndeaproape Patimile), astfel încît „întreaga slujbă este ca o icoană care ar înfățișa un singur
trup al *Lucrării* Mîntuitorului în lume”⁴, iar pe de altă parte, există un simbolism eshatologic profund
al Cinei euharistice, care face transparentă prezența perpetuă a lui Hristos însuși, atît sub chipul
Sfîntelor Daruri după epicleză, cit și ca slujitor al ceremonialului, făcînd posibilă preînchipuirea
Împărăției cerurilor și participarea în veac la Liturghia îngerească, după al cărei chip se petrece
slujba liturgică în biserica răsăriteană. Acest din urmă nivel al simbolismului eshatologic și eccle-
siologic al liturghiei reprezintă treapta cea mai subtilă a scenariului inițiativ pe care-l cuprinde expe-
riența spirituală a „vieții în Hristos”, adică în Biserică, parcurgerea acesteia făcînd posibilă reite-

¹ N. Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*, Sources
Chrétienues, 1967, p. 60 (καθ' ὅν ἐν αὐτοῖς ὁρῶμεν τὸν χρισ-
τὸν τοποῦμενον — cap. 1,6). Autorul revine în mai multe
rînduri asupra simbolisticii precise a tuturor părților și
elementelor din care se compune liturghia (a se vedea și
cap. 16, *op. cit.*, p. 128—130, intitulat Σημασία τῆς ἐπ-
ορρίας ἐν κερχαίῳ în care reia în paralel etapele litur-
ghiei și ale istoriei hristice).

² Dionisie Areopagitul (în *Ierarhiile cerești*, cap. III),

Sf. Maxim Mărturisitorul (*Mystagogia*), Teodor episcopul
Andidei (*Contemplație sumară asupra simbolurilor și miste-
relor divinei Liturghii*), Simeon al Thessaloniceului (*Tilcuire
despre dumnezeiescul locaș*) și tot thessalonicianul Nicolae
Cabasilas (*op. cit.*).

³ Ene Braniște, *Liturgica specială*, București, 1980;
D. Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în liturghia orto-
doxă*, Craiova, 1986.

⁴ E. Braniște, *op. cit.*, p. 302.

rarea unei revelații, intrarea în comuniune pe cale apofatică, în urma epifaniilor treptate, cu divinitatea prezentă atit prin lucrarea săvârșită de Duh, cit și prin trupul tainic al Ececleziei care reprezintă Întruparea Logosului și Jertfa mintuitoare — deci o participare și o comuniune totală în misterul Sf. Treimi. Este nivelul experienței mistice care asigură accesul spre interiorul cunoașterii nemijlocite a divinității și care oferă totodată posibilitatea înțelegerii întregii Creațiuni ca lucrare, forma spațială și imaginile asociate în edificiul propriu-zis al bisericii reprezentînd din această perspectivă structura privilegiată, ceremonială, a întîlnirii și comuniunii dintre om și Dumnezeu.

Calitate a luminii spirituale (imagine consacrată a lucrării, adică a energiilor, conform doctrinei palamite), *transparența* este totodată și un atribut al materiei care se spiritualizează, al trupului pneumatizat (σῶμα πνευματικόν). În biserica bizantină de tip central există locuri unde lumina fizică sau penumbra se convertesc în mod sensibil în lumină spirituală, căpătînd o încărcătură simbolică legată de semnificația și funcția directă a acestor locuri. Așa sînt, de pildă, locurile extreme, cele în care există o interferență nemijlocită între exterior și interior, locuri de trecere între ordinea naturii și cosmologia divină (cum sînt pridvorul și turla⁵) sau cele de maximă întunecime, oerotoitoare ale tainei (ca altarul și pastoforiile, separate de naos prin iconostas — poartă de trecere care prin mișcările dverei și ale ușilor devine semn al ocultării/revelării misterului conținut⁶). Printr-o extensie a semnificației, aceste locuri de transport între două nivele ontologice, culturale și arhitectonice capătă un caracter special de transparență a semnificațiilor și a simbolisticii, conducînd totodată la eșalonarea treptelor inițierii spirituale și a catehezei pe care o urmează credinciosul de la intrarea în biserică. Caracterului eshatologic prevalent al acestor locuri i se adaugă forța de metaforă semnificativă a calității lor de a fi „locuri transparente”, adică încărcate de tensiunea lucrării harice, care, prezentă în întregul edificiu, devine sensibilă experienței cu precădere în aceste locuri preferențiale unde contrastul luministic acutizează capacitățile expresive ale spațiului, împrumutînd, la rîndul lor, transparenței conceptuale tensiuni eshatologice, expresii ale unei stări ultime de transfigurare. În acest sens, Sf. Grigore de Nyssa consideră că intrarea în templu nu e de fapt apofatism pur, ci o situație a existenței umane pe planul unei realități superioare oricărei cunoașteri, lucru care a devenit posibil odată cu desăvîrșirea creațiunii prin întruparea Logosului și pogorîrea Luminii⁷. Din această pricină, *lumina*, ca și *transparența*, sînt considerate categorii specific neotestamentare, ele caracterizînd în profunzime forma și decorul iconografic al bisericii răsăritene, potrivit cu modelul celest al acesteia.

Totodată, se poate constata, la o analiză contextuală a iconografiei de tip bizantin asociată volumelor arhitectonice ale edificiului și funcționalității fiecăreia din părțile sale, prezența aceluiași trei nivele de semnificații decelate și în cazul ceremonialului liturgic, programul iconografic al bisericii constituindu-se într-un comentariu dogmatic⁸ și într-o mărturie „transparentă” a unei experiențe spirituale. Mai mult decît atit, se poate spune că *principalele teme iconografice poartă condensată în structura lor întreaga iconografie a locașului*, forma compozițională și simbolistica incorporată subiectului și structurii sale plastice de tip arhetipal avînd o trimitere radiară către toate nucleele importante ale bisericii, atit ca program figurativ cit și ca sintaxă teologică a templului. Și numai în această întrețesere nevăzută de relații simbolice și de raporturi figurative și dogmatice între di-

⁵ A se vedea comunicarea noastră *Estetica transparenței în poezia unor vechi locuri*, susținută la sesiunea științifică CULTURA/NATURA, organizată în mai 1988 la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu”, text în curs de publicare în volumul colectiv al sesiunii.

⁶ „Lumina dumnezeiască e trăită ca un templu cu mai multe părți, începînd cu cea mai dinafară și sfîrșind cu Sfînta Sfîntelor, sau cu întimitatea ființei divine, care e ascunsul veșnic închis în tenebrele misterului, dar de unde pornesc. Într-o procesiune fără sfîrșit valurile de lumină și de iubire, unul după altul, ca dintr-un altar care pare credincioșilor din naos inecat în obscuritate, dar de unde țînesc licările făcîndur ce-și întind lumina jucăușă în naos”, D. Stăniloae, *Teologia morală ortodoxă*, vol. III, București, 1981, p. 298; iar la nota 572 autorul comentează funcția de ascundere/

dezvăluire pe care o împlinește catapeteasma, închizînd altarul unde se află flîntza divină veșnic ascunsă, inepuizabil rezervor de mister.

⁷ Sf. Grigorie de Nyssa, *Viața lui Moise*, în vol. *Scrieri*, partea II, București, 1982; D. Stăniloae, *Teologia morală ortodoxă*, p. 299—300.

⁸ „L'image, dans la pensée des Byzantins, est une preuve du dogme. Elle a sa source dans une interprétation d'ordre dogmatique et liturgique. Elle donne corps à une idée dont elle précise les contours, et qu'elle nous aide à comprendre. Les images liturgiques forment ainsi un véritable commentaire du texte. Elles font voir l'ordonnance des cérémonies et complètent les sens des prières”. I. D. Ștefănescu, *L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 22—23.

feritele centre și spații este posibilă existența plenară a Bisericii, în care fiecare parte în sine reflectă întregul și îl și conține în esența sa manifestată.

Vom încerca în continuare să urmărim modul de configurare spațială și imagistică a unui astfel de program iconografic, considerînd drept exemplar cazul privilegiat al unei ctitorii arhiericești, rodul unei gândiri dogmatice deosebit de suple și de subtile, ce reflectă cultura vremii, dar și experiențele spirituale proprii ale ctitorului — cărturar, teolog și călugăr. Este vorba de iconografia schitului Sf. Apostoli, din cadrul complexului monastic Hurez, ctitoria arhimandritului Ioan, primul stareț al mănăstirii brâncovenești.

Ridicată în 1698 și pictată la 1700 de către doi zugravi erodiaconi, Iosif și Ioan, menționați în pisană pictată în pronaos, biserica de proporții modeste a schitului ctitorit de starețul mănăstirii se încheia înainte de a se fi terminat în întregime lucrările în vastul șantier hurezan, desfășurat de-a lungul unui deceniu și jumătate (1690—1705). Doi ani mai târziu, la 4 octombrie 1702, Ioan arhimandritul închina schitul său mănăstirii Hurez, printr-un act amplu ce reflectă harul cărturăresc al ctitorului și mobilurile intime ale imboldului său constructiv: „... și văzînd eu că acestea ale lumii toate ca o umbră să mută și neavînd în urmă pe nimeni, drept accia m-am îndemnat, ca să nu fim în urmă de tot uitați și ca să nu rămînem ca pomul cel fără (ă) de roadă ... (...) că mult folos sufleteșc am socotit că va fi fraților și sfintei case cu cinste”⁹. Destinat în exclusivitate funcției contemplative a vieții monastice, schitul acesta, poate mai presus decît toate celelalte locașuri ridicate sub supravegherea înțeleptului stareț de la Hurez, oglindește prin întreaga sa configurație gîndirea teologică și experiența spirituală a călugărului format la „școala” de veche tradiție a ortodoxiei muntenești care era mănăstirea Negru-Vodă din Cîmpulung.

Ctitor în continuare la Cozia, unde ridică în colțul nord-estic al incintei un paraclis cu hramul Duminica Tuturor Sfinților (1710) și ispravnic la peste 10 ctitorii brâncovenești¹⁰, fiind pretutindeni pomenit în pisanii sau pictat în tablourile votive (ca la Fedeleşoiu), Ioan arhimandritul se profilează din mesajele tăcute ale bisericilor pe lingă care a ostentat drept una din cele mai luminoase figuri ale culturii epocii¹¹. Concepțiile sale morale și dogmatice, subsumate integrării prin întreaga sa existență idealurilor teologiei răsăritene și vasta-i cultură grefată pe un autentic talent cărturăresc fac din starețul de la Hurez — om de încredere și poate sfătuitor de sufiet al lui Brâncoveanu, dacă citim printre rînduri documentele și cronicile vremii (pomenind adesea corespondența dintre principe și egumen și desele popasuri domnești la ctitoria aulică de cel mai mare prestigiu din Țara Românească a aceluia timp) — o figură exemplară de monah și teolog a cărei reconstituire ar reda culturii românești unul din cele mai interesante modele de existență și de spiritualitate în contextul civilizației postbizantine. Și lucrul ar putea fi cu atît mai original ca metodă de reconstituire și ca formă referențială de adaptare a unui cuget la exigențele unei spiritualități încă profund medievale, cu cît gîndirea acestui cărturar-teolog s-a exprimat cu precădere în forme și imagini, mai mult decît în cuvînt, principala sursă de reconvertire a profilului său spiritual situîndu-se la nivelul înțelegerii unor mesaje transmise prin programele iconografice pe care le alcătuiește și prin temele înagistice compuse, adevărate alegorii cu semnificație dogmatică pe care le pune în circulația picturii muntenești. Din pisanile pe care le „serie” la biserica mare a mănăstirii Hurez și la ctitoriile sale, din inscripțiile votive de pe argintăria de cult dăruită de Brâncoveanu princiariei așezării monastice¹²,

⁹ Documentul este citat integral de N. Iorga, *Hirtii din Arhiva mănăstirii Hurezului*, București, 1907, p. V—VII.

¹⁰ Este ispravnic al tuturor construcțiilor ridicate și pictate în cadrul complexului monastic de la Hurez (biserica mare, paraclisul, bolnița, schitul Sf. Ștefan, trapeza și fîntîna) și, de asemenea, la Mamu (1700), Polovragi (1703 — refacerea mănăstirii ce avea să devină metoh al Hurezului a pornit din inițiativa sa, cu sprijinul financiar al lui Brâncoveanu care răscumpără, reconstruiește și zugrăvește biserica, după cum spune pisană), Surpatele (1707), Fedeleşoiu (post 1708), Govora (1711) și Dintr-un Lemn (1715—1716).

¹¹ Din bibliografia foarte sumară ce li este închinată cităm: Remus Ilie, *Arhimandritul Ioan, primul stareț al mănăstirii Hurez*, în *Mitropolia Olteniei*, 5—6, 1986; D. Bălașa, *Constantin Brâncoveanu voievod și Ioan arhimandritul*.

Un manuscris inedit al lui Ioan, egumenul mănăstirii Hurez (1692-1726), în *Mitropolia Olteniei*, 11—12, 1973. Cîteva observații interesante privind rolul lui Ioan arhimandritul în organizarea vieții monahale, cu implicații și în iconografia bisericilor hurezene, apar în studiul Corinei Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurez — realitate artistică și culturală a secolului al XVII-lea*, în *SCIA*, 1986, p. 23 și nota 38; aici se subliniază și aspectul de punte pe care o realizează personalitatea distinsului teolog între cultura din vremea lui Matei Basarab și cea din epoca brâncovenească.

¹² Deja remarcate în istoriografia de specialitate, textele pisanilor și inscripțiilor pe care le alcătuiește sînt deosebit de ample și, alături de numeroasele detalii cu caracter istoric, autorul lor simte nevoia unor intervenții literaturizante, în stilul stufos al secolului, încărcat de comparații

din prodigioasă-i operă de ctitor și dirigitor spiritual al construcțiilor ridicate în epocă, a căror configurație, coerență a programelor și precizie în juxtapunerea temelor trădează spiritul cultivat, dar și intransigența dogmatică a unui teolog implicat în disputele confesionale ale veacului, continuînd, poate, opera atîtor uitați monahi și preoți ce supraveghează „întru ale spiritului” ctitoriile epocilor anterioare¹³, din literatura morală și ascetică pe care o aduce în sfera Hurezului¹⁴, se conturează o personalitate deosebită, marcată de un tip de gîndire teologică în mod preferențial exprimată prin sintaxa iconografică a ansamblurilor de picturi murale, în care se manifestă cu îndrăzneală crea-toare, menținîndu-se totodată în spiritul bine asimilat al tradiției ortodoxe. Secțiunile ample, bogat ilustrate, ale iconografiei bisericii mari, temele moral-alegorice din trapeză sau din pridvorul bolniței, alcătuirea subtilă a programelor figurative din întreaga trapeză și de la fintină, după o concepție proprie diferită de cea a modelului athonit, reprezentarea, în schimb, a mănăstirilor athonite în surprinzătorul „peisaj” din pridvorul de la Polovragi, iconografia bazată aproape în exclusivitate pe taina Sf. Treimi din naosul mănăstirii Surpatele, ctitoria Doamnei Maria (ca și bolnița hurezană), toată această simplă enumerare a locurilor care au primit rodul gîndirii, culturii și experienței sale teologice și spirituale vine să așeze iconografia sintetică a schitului Sf. Apostoli într-un context mai larg de preocupări iconografice ale arhimandritului Ioan, context în care inovațiile topografice cu implantul neașteptat al unor teme și structurile lor compoziționale, reflectă *prin imagine* o logică dogmatică perfect susținută, dar și un imbold novator al ctitorului, ce se lasă circumscris unei viziuni globale a Bisericii, cu toate datele sale mistice și teologice cunoscute cu subtilitate, profunzime și sulefe intelectuale.

De plan dreptunghiular, cu turlă pe naos, altar scurt încheiat cu trei absidiole, pronaos boltit cu calotă semisferică, despărțit de naos prin trei arcade în acoladă și un pridvor mic, sub formă de baldachin susținut pe coloane simple de piatră (două libere și două adosate pronaosului), bisericuța schitului hurezean are volumele spațiale bine proporționate, formele arcurilor și boltirilor interioare, silueta amplă a turlei, ca și decorul de parament, ritmat de succesiunea de panouri cu chenare de ciubuce, concurînd în a da un aspect elegant și armonios edificiului, „model de sobrietate și bun gust”¹⁵. Încununînd un naos aproape pătrat, turla, prin elansarea verticală și diametrul său amplu, capătă o pregnanță volumetrică specială în ansamblul arhitectonic, dominînd întregul fără a-l strivi. Raporturile de proporție dintre elanul vertical al turlei și desfășurarea longitudinală a bisericii, ca și dintre amplitudinile secțiunilor transversale ale turlei și desfășurarea longitudinală a bisericii, ca și dintre amplitudinile secțiunilor transversale ale turlei și naosului, favorizează cu precădere volumul turlei, ce pare a absorbi și elansa toate celelalte forme spațiale ale construcției. Masivitatea volumetrică este redusă prin traforarea cu 8 ferestre a tamburului, ce apare astfel luminat cu generozitate, greutatea implantului său deasupra naosului fiind redusă atît prin proporții cît și prin contrastul luministic al spațiilor interioare. Deosebită este și forma trinitară a altarului, „împărțit în trei alveole și surmontat de o boltă elipsoidală”¹⁶, această formă, foarte rară în secolul

și paralele antitetice, uneori citînd versuri din psalmi, alteori versificînd singur, nu lipsit de stingăcie, dar subliniînd cu bune intenții, de fiecare dată, valoarea morală a zidirilor ridicate și a actului în sine al ctitoririi. A se vedea, de pildă, textele pisanilor de la schitul Sf. Apostoli citate în anexă. Se pot adăuga, însă, la textele pisanilor care li sînt atribuite, și inscripțiile votive de pe argintăria de cult dăruită de principe și în care desfășoară în stilu-i caracteristic, marcat de tonul retoric al vremii, considerații privind semnificația simbolică a obiectelor. De pildă, pe chivotul mănăstirii: „*Sfințit era chivotul Mărturisirii cel din Legea veche, în care Să purta de Dumnezeu scrisele tale. Că cu cil dar mai sfințit iaste chivotul acesta, care este capul acelei case în care lăcuiește însuș Dumnezeu la a căreia zidire și înălțare ostenitoriu iaste bunul credincios Io Costandin Basarab voevod cu Doamna sa Maria întru veacinică pomenire*”; sau pe anaforniță: „*Și acest sfințit vas de osfeșanie, iubitorul de Hristos Domn Io Costandin și Elena au adaos. Astăzi Costandin cu maică-sa Elena crucea arală, preacinstitul lemn tuturor jidovilor fiind rușinare și credincioșilor împărași armă împotriva vrăjmașilor; că pentru noi s-au arătat semn mare și în războaie înfricoșat ...*” (din

troparul Sf. Cruce). Similare sînt și inscripțiile de pe ripidă sau de pe cădelniță; a se vedea catalogul alcătuit de Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în Țările Române, secolele XIV—XIX*, București, 1968.

¹³ Cornelia Pillat (în *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980, p. 59) remarcă prezența unor astfel de „coordonatori” teologi în alcătuirea programelor iconografice în cazul citorva ansambluri importante din epocă (Arnota, Plătărești, Topolnița, Sadova, Roata Cătinu).

¹⁴ G. Popa, *op. cit.*, p. 22—23.

¹⁵ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, partea a IV-a, în BCMI, XXIX, 1936, p. 43.

¹⁶ N. Ghika-Budești, *op. cit.*, p. 53. În continuare autorul remarcă: „Acest plan al altarului amintește întru cîtva pe cel de la Sân Nicoară și de la biserica mănăstirii Turnu. La schitul Patruzeci de Izvoare din satul Gostești-Pietreni (1701), aflat în apropiere de mănăstirea Hurezi, se găsește un caz similar, probabil inspirat de la această mănăstire”. A se vedea de asemenea studiul arhitectului Ioan D. Traianescu, *Schitul Sf. Apostoli de pe lângă mănăstirea Hurezi*, în BCMI, 4, 1910, p. 145—154.

al XVII-lea, amintind un vechi obicei bizantin de dezvoltare a pastofoanelor în plan separat de absida altarului propriu-zis, sistem ce își găsește rapeluri mai apropiate în arhitectura de plan complex (cruce greacă înscrisă cu abside laterale) a bisericilor athonite.

În spațiul interior al acestei subtil echilibrate construcții se desfășoară un decor monumental de-o surprinzătoare exuberanță. Aspectul sobru al formelor arhitectonice e concurat de nota pitorească a unei neașteptate bogății ornamentale — frize decorative cu motive variate și complicate, cu accente exotice printre vrejurile înălțuite și încărcate de frunze și flori, profilindu-se pe fond alb și acoperind aproape o treime din întregul decor parietal. Inedit prin amploarea pe care o capătă în interiorul locașului de reculegere al arhimandritului Ioan, decorul înflorit al pereților, niciunde pînă atunci atît de dezinvolt și de expansiv, e totuși fin și elegant, departe încă de pitorescul popular și frust spre care va evolua ornamentica brâncovenească în ctitoriile țărănești de pe parcul secolului al XVIII-lea, ductul frizelor și motivele înseși ca sorginte și tratare în ansamblu rivalizînd, prin șocul surprizei, cu decorativismul delicat, dar tectonic, al stucaturilor de pe fațadele de la Fundeni Doamnei, biserica spătarului Mihai Cantacuzino, adevărată transpunere plastică a Cîntării Cîntărilor, cum o caracteriza alert G. M. Cantacuzino¹⁷. Orientalizant și paradisiac, ca o preînchipuire a Bisericii celeste, decorul monumental al schitului cuprinde și o serie întreagă de inovații ale limbajului iconografic, mai ales la nivelul sintaxei și al topografiei programului, elemente de noutate figurativă ce răsar *după* impactul imediat cu aspectul proaspăt, de grădină eternă, pe care-l degajă abundența ornamentelor vegetale.

Cu teme puține și ample ca desfășurare scenografică și ca dimensiuni raportate la proporția spațiilor interioare, tratate însă cu minuție și bogăție de detalii ce mărunțesc aspectul monumental și cu o certă preferință pentru valorile grafice și pentru juxtapunerile decorative care dau întregului un aer de manuscris cu miniaturi prețioase, iconografia schitului Sf. Apostoli este un exemplu singular, dar nu mai puțin de prestigiu în iconografia brâncovenească, imagine referențială în epocă pentru racordul subtil dintre o gândire profund ancorată spiritului Tradiției și o modalitate de expresie care-și găsește adecvate acele forme stilistice al căror ecou intră în rezonanță armonioasă cu tipul de sensibilitate religioasă ce anima veacul.

Temele principale care compun iconografia schitului sînt în număr redus, dar au fost alese și asociate în așa fel încît el să condenseze întreaga iconografie esențială a Bisericii răsăritene, amplasarea lor justificînd, totodată, funcția acestui lăcaș de reculegere și transmițînd prin puterea de reverberație a semanticii lor simbolice și prin transparența locurilor în care sînt dispuse, toată experiența spirituală și mistică a ctitorului.

În calota turlei locul lui Hristos Pantocrator și al Liturghiei îngerești, cheia întregului program iconografic al bisericii răsăritene, la nivelul prefigurării Împărăției cerurilor, este luat de Iisus Emmanuel înconjurat de siluetele dispuse radier ale îngerilor purtători de sulți. Tamburul turlei, deși amplu și generos ca spațiu și lumină, e decorat doar cu motive vegetale dispuse pe vrejuri. Abia la bază apar în medalioane cei 12 apostoli. Pandantivii sînt rezervați, potrivit tradiției, sfinților evangheliști.

În altar, conca principală primește, conform sistemului tradițional, imaginea Întrupării sub forma Maicii Domnului Platytera cu Pruncul, stînd pe un jîlt barochizant (tipic icoanelor brâncovenești), încadrată de sfinții arhangheli. Sub această boltă aplatizată, elipsoidală, iconografia altarului e supusă unei condensări fortuite, temele alese trebuind să se plieze formelor arhitectonice speciale ale acestui sanctuar. Astfel, prefigurările Întrupării prin Fecioară, temă îndrăgită mult în iconografia hurezeană, sînt prezente prin imaginile lui Moise cu rugul nestins și Aaron cu toiagul înfrunzit și prin proorocirile lui David și Solomon, înfățișați cu filactere. Această zonă veterotestamentară realizează veriga de legătură dintre Vechea Lege și Legea Nouă, relația mesianică dintre preistorie și istoria sfîntă, împlinind în acest fel una din funcțiile simbolice ale spațiului consacrat al altarului¹⁸. În registrele inferioare corespunzînd celor trei absidiole, iconografia se divide urmînd volumele arhitectonice, dar recompune sintetic și riguros discursul funcționalității și al semnificațiilor sanctuarului creștin. Absidiola principală a altarului primește în concă imaginea inedită a lui Iisus Viță de Vie, încadrat de doi îngeri, sinteză plurivalent semnificativă a Jertfei mîntuitoare și a Cinei

¹⁷ G. M. Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, București, 1977, cap. *Biserica Fundeni Doamnei*, p. 162—166.

¹⁸ E. Braniște, *op. cit.*, p. 304, în legătură cu semnificațiile ritualului Proscomidiei.



Fig. 2. Iisus Vilă de Vic, concă-altar.

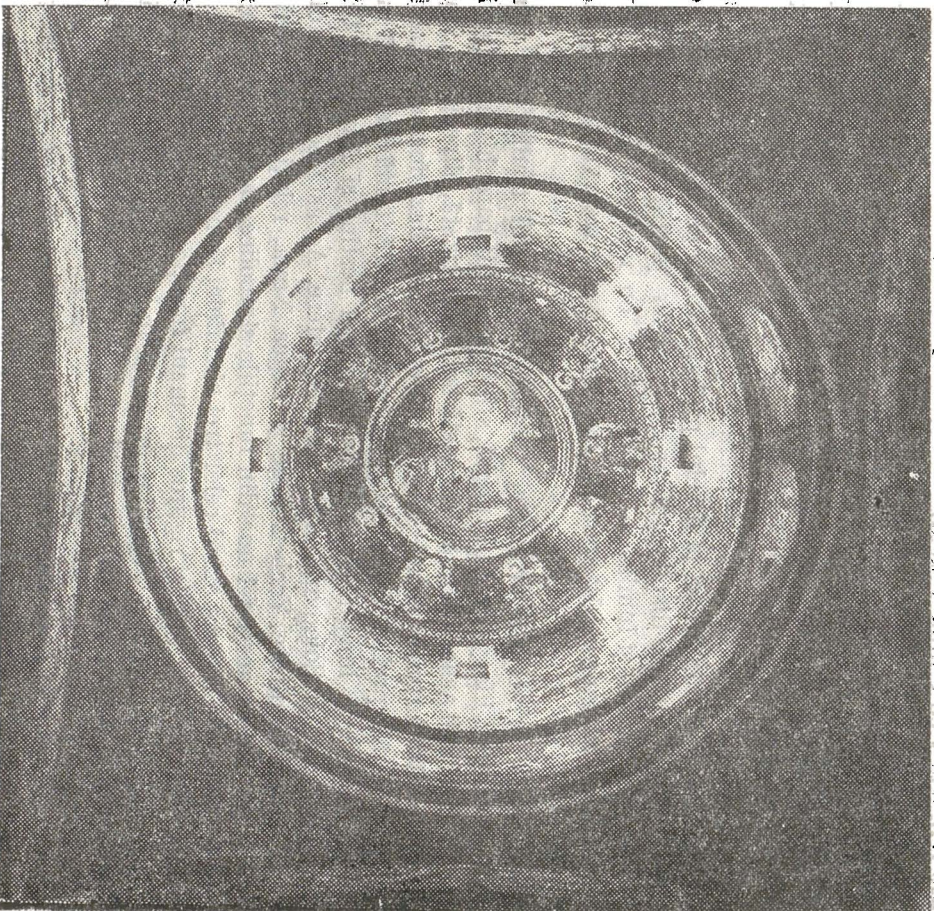


Fig. 1. Iisus Emmanuel, calota turlei.

eucharistice săvârșite pe masa altarului; sub această imagine singulară, ce face funcția reprezentării obișnuite în acest loc a Împărtășaniei apostolilor, sînt figurați cei doi sfinți ierarhi autori ai liturghiilor, Sf. Vasile cel Mare și Sf. Ioan Gură de Aur, încadrînd fereastra din ax, unde, potrivit tradiției, apare Sf. Agneț (sub forma lui Iisus-copil în patenă) secondat de doi îngeri cu ripide, zugrăviți în glafuri. Proscomidia primește tradiționala Viziune a Sf. Petru din Alexandria și imaginea



Fig. 3. Înger cu atributele eucharistice, altar.

consacrată a lui Iisus Omul Durerii (Vir Dolorum) secondat de Maica Domnului și de sfântul apostol Ioan, iar în glaful ferestruicii se remarcă, purtînd ca atribut o scară, prezența unuia din sfinții cei mai importanți ai monahismului ortodox, Sf. Ioan Climax, alături de Sf. Iosif, sfinți anonimi și poate patroni ai celor doi zugravi-manohi care au pictat schitul. În diaconicon, Sf. Nicolae și Sf. Grigorie Bogoslovul completează registrul foarte succint al sfinților ierarhi, iar pe profilul rezaliților care flanchează absidiola altarului sînt figurați ca stîlpi ai ortodoxiei muntenești sfinți ai locului, Sf. Nicodim de la Tismana, fondatorul monahismului valah, și Sf. Grigorie Decapolitul, ale cărui moaște adăpostite în învecinata Bistriță făceau din ctitoria Craioveștilor unul din locurile de pelerinaj ale Olteniei ¹⁹.

¹⁹ Prezența acestor doi sfinți în pronaosul bisericii mari a mănăstirii Hurez este comentată drept o prelungire a tradiției inaugurată de Matei Basarab, tradiție

manifestată deopotrivă în tipărituri și în decorul mural; a se vedea studiul deja citat al Corinei Popa, p. 20, 25--26.

Naosul, deși mai generos ca spațiu interior, conține la rândul său o iconografie extrem de succintă, redusă în mod preferențial la acele teme care pot esențializa prin mesajul lor datele fundamentale ale Bisericii. Și poate nu întâmplător, naosul primește și o extensie a iconografiei altarului prin registrele de sfinți ierarhi desfășurate de-a lungul pereților longitudinali (șiruri de busturi figurate sub arcaturi în acoladă susținute pe fusuri de coloane în formă de baluștri), această mutație justificând funcția exclusiv monastică a locașului, destinat slujirii liturgice zilnice și considerat drept suport al experiențelor mistice la care au acces prin rugăciunea permanentă și contemplație cei re-



Fig. 4. Filoxenia lui Avram, timpanul sudic, naos.

trași în lumea circumscrisă a schitului. Dispuse în registru median, teoriile de ierarhi realizează — ca imagine a Bisericii slujitoare și ca proiecție a descendenței nemijlocite din apostoli și din Hristos — veriga de legătură dintre nivelul militant al Bisericii (întruchipat de registrul inferior al sfinților militari) și imaginile revelate ale dumnezeirii, esențializate în dogme (timpanele celor trei mari Sărbători). Totodată, prezența busturilor de ierarhi în naos, sub succesiunea de arcaturi ce dau o armătură tectonică structurii compoziționale a pereților, reprezintă o configurare a funcției vii a Eccleziei universale, prezentă îndeobște în altar acolo unde se săvârșește de către liturghisitori taina centrală a Euharistiei, fapt extins în acest caz și asupra naosului, unde aceasta apare explicitată prin demonstrarea ierarhiilor ce compun nivelul mistic și nivelul instituțional al Bisericii. Purtători de Evanghelii, ierarhii, „stilpi” ai Bisericii apostolice, sînt figurați sub dispoziția frontală a apostolilor la Pogorîrea Sf. Duh (timpanul nordic), sărbătoarea întemeietoare a Bisericii prin începutul lucrării Harului ²⁰, și sub reprezentarea Sf. Treimi, în varianta canonică a Filoxeniei lui Avraam (timpanul sudic), imagine revelată a divinității treimice, corespondentă nivelului cunoașterii veterotestamentare, a Dumnezeuului unic în cele trei ipostaze care nu au fost încă diferențiate, nivel împlinit în rînduiala

²⁰ Un comentariu al semnificațiilor Cincizecimii și o analiză aplicată asupra citorva imagini cu această temă din iconografia brâncovenească (printre care și reprezentarea

de la Sf. Apostoli — Hurez) în studiul nostru *Convenție și libertate în iconografia picturilor murale brâncovenești*, în *Glasy Bisericii*, 5, 1988, p. 70—79.

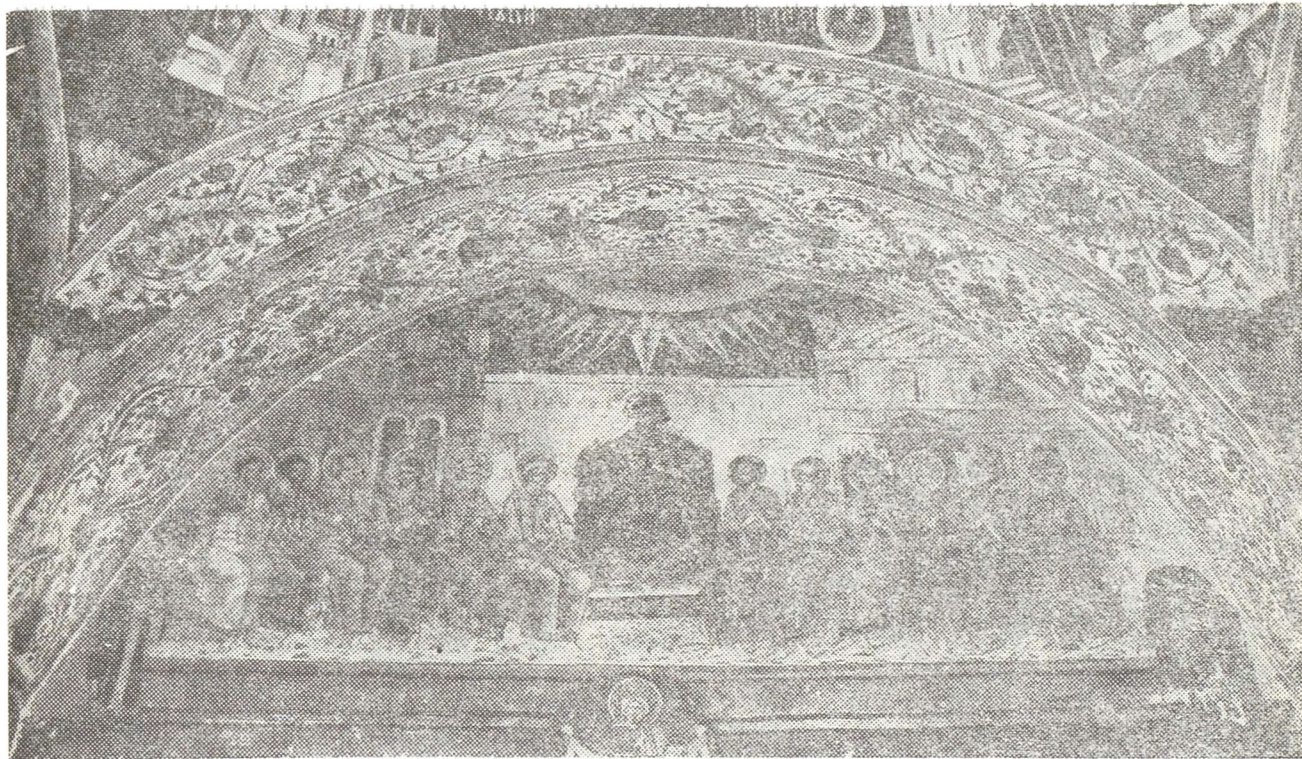


Fig. 5. Cincizecimea, timpanul nordic, naos.

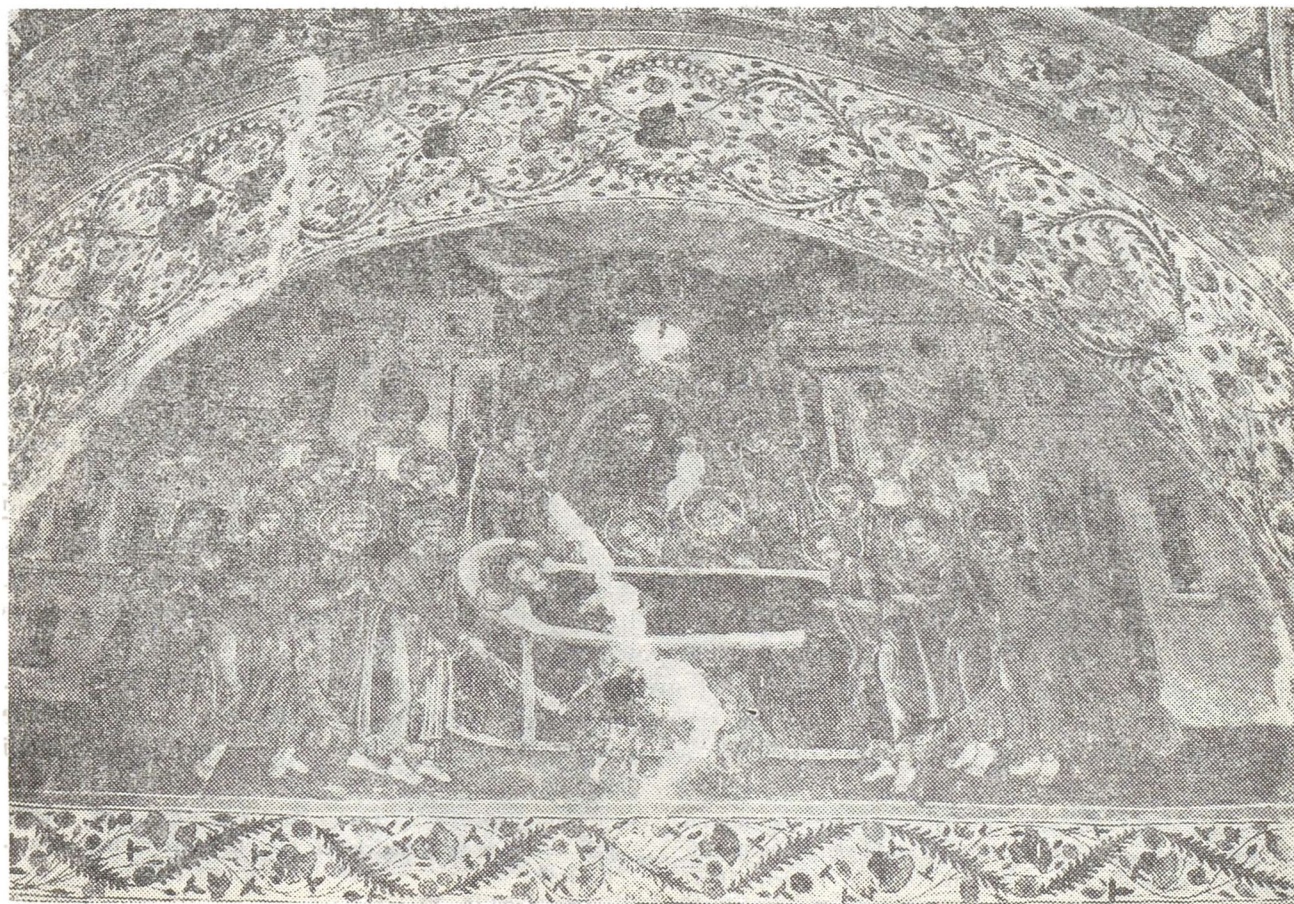


Fig. 6. Adormirea Maicii Domnului, timpan vestic, naos.



Fig. 7. Regele prooroc David, glaf sudic, naos.



Fig. 8. Proorocul Daniil scos din groapa cu lei, glaf nordic, naos.

slujbelor monastice din momentul Utreniei²¹. Cele două imagini ample din timpane, cărora li se alătură Adormirea Maicii Domnului (din timpanul vestic), reprezintă nivelul Bisericii triumfătoare, ale suplinind prin forța de iradiere a simbolismului concentrat în fiecare, ciclurile hristologice narative, obișnuite în registrele superioare ale iconografiei naosului. Deosebită este în naos și imagistica din olafurile celor două ferestre, unde în locul sfinților mucenici sau taumaturgi figurați de obicei în aceste locuri, apar, sub cheile de boltă ocupate de câte un înger, proorocii David, primind inspirația divină și scriind psalmii, și Daniil aruncat în groapa cu lei și apoi salvat. Neavînd aici funcția unui rapel, prin proorocii, la evenimentele istoriei sfinte, conform principiului „concordia veteri et novi testamenti” de sorginte bizantină, uzitat încă în epocă, prezența regelui David psalmistul și a proorocului Daniil tilcuiitorul de vise, ale cărui viziuni sînt cunoscute imagistic în iconografia răsăriteană (vedenia apocaliptică a împăraților tirani la Judecata de Apoi, sau viziunea Celui Vechi de Zile), prezența lor la nivelul cel mai accesibil privirii capătă calitatea de a se constitui în modele exemplare — în raport nemijlocit cu viața călugărilor — prin tensiunea eshatologică a prefigurării și a așteptării mîntuirii și prin puterea lucrătoare în Duh a rugăciunii²² înălțate către Dumnezeu unic al lui Avraam. Importanța și semnificația doxologică a citirilor canonice din psalmi la slujbele zilnice și aluzia mesianică pe care o conține coborîrea în groapă a lui Daniil și învingerea morții

²¹ E. Braniste (*op. cit.*, p. 313), bazîndu-se pe comentariul lui Meletie Sirigul (*Tilcuirea Sfintei Liturghii*, cuprinsă în scrisoarea sinodală a patriarhului Nikon al Rusiei, 1667) precizează ierarhia în care se află cele trei slujbe principale ale serviciului divin zilnic al Bisericii (Vecernia, Utrenia

și Liturghia) în revelarea gradată a misterului Sf. Treimi, prin compararea formulelor de binecuvîntare de la începutul fiecăreia.

²² Daniel, 6, 10.



Fig. 9. Evanghelistul Matei, pendentiv NE, naos.



Fig. 10. Evanghelistul Luca, pendentiv NV, naos.

prin ieșirea lui nevătămată din întunericul duhurilor și al instinctelor reprezintă, la nivelul contemporanității mistice, două din căile existențiale pilduitoare care stau la baza vieții monahilor. De altfel, modelul desăvârșit al căii monastice, situat tot în rîndul proorocilor, este Ioan Botezătorul, a cărui figură apare amplu reprezentată în cupola pronaosului.

Înlocuind medalionul Fecioarei-orantă și Acatistul care alcătuiesc programul obișnuit al pronaosului, „icoana” Sf. Ioan Botezătorul, a cărui viață este istoriată în pandantivi și în trei din timpanele mari, mută atît semnificația propriu-zisă a încăperii pregătitoare cit și înțelesul eccleziologic



Fig. 11. Sfinți cuvioși, registru median, pronaos.

al dogmei Întrupării figurate prin Fecioara — „chivotul sfințirii”²³, către o întărire a dimensiunii eshatologice ce caracterizează la nivel mistic timpul monastic interior și către o necesară figurare a treptei supreme la care poate avea acces omenescul întru desăvârșire. Foarte îndrăgit în iconografia hurezeană, ciclul vieții sale apărînd succint în naosul bisericii mari și dezvoltat în pridvorul paralisului, Sf. Ioan Botezătorul — continuatorul desăvârșit al monahismului biblic fondat de proorocul Ilie, cu care a fost, de altfel, asimilat — este figura cea mai luminoasă (tipologic el este „omul lumină”, precursorul Luminii parousiace) și principala verigă de legătură dintre istorie și timpul mesianic, etern. Firește, sînt de situat în relație cu acest model suprem și teoriile de sfinți asceți figurați la nivelul registrului median, „stilpi” ai monahismului, reprezentați ca și sfinții ierarhi din naos sub arcaturi treflate susținute de baluștri și, de asemenea, figurile de sfinți din glafuri, între care apare — ca pentru a desăvîrși coerența dogmatică și iconografică a întregului și a fiecărei încăperi în parte — modelul arhetipal Ilie, proorocul, hrănit de corb în pustie, și alături, în descendența sa, continuatorii asceților deșertului (Sf. Pavel Tebeul²⁴, Sf. Marcu pustnicul) încununați din

²³ Psalmi, 131, 8.

²⁴ Ca și Sf. Ilie, Sf. Pavel, pustnicul din Tebaida Egiptului, era hrănit zilnic de un corb care-i aducea cite o jumătate de piine. Primind într-o zi vizita Sf. Antonie, la ora

obișnuită corbul sfintului Pavel aduce acestora o pline întreagă (a se vedea, Gherasim Timuș, *Dicționar aghiografic*, București, 1898).

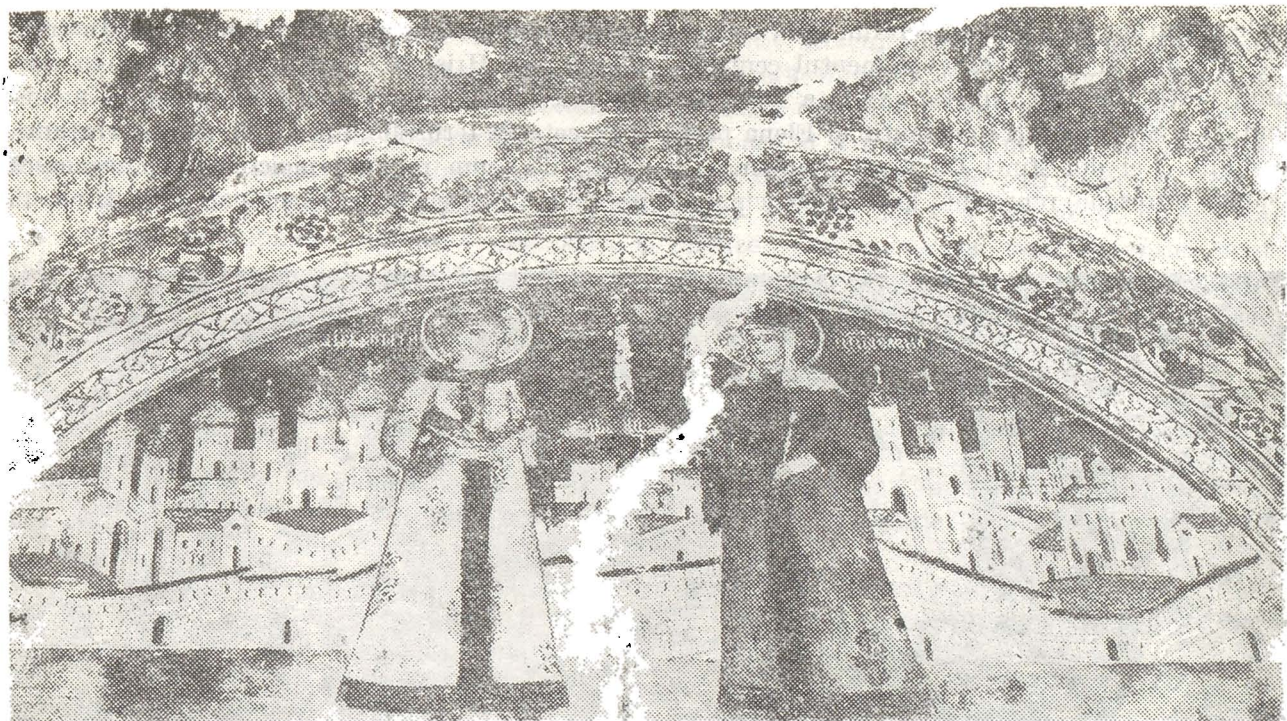


Fig. 12. Sfinții împărați Constantin și Elena, timpan estic, pronaos,

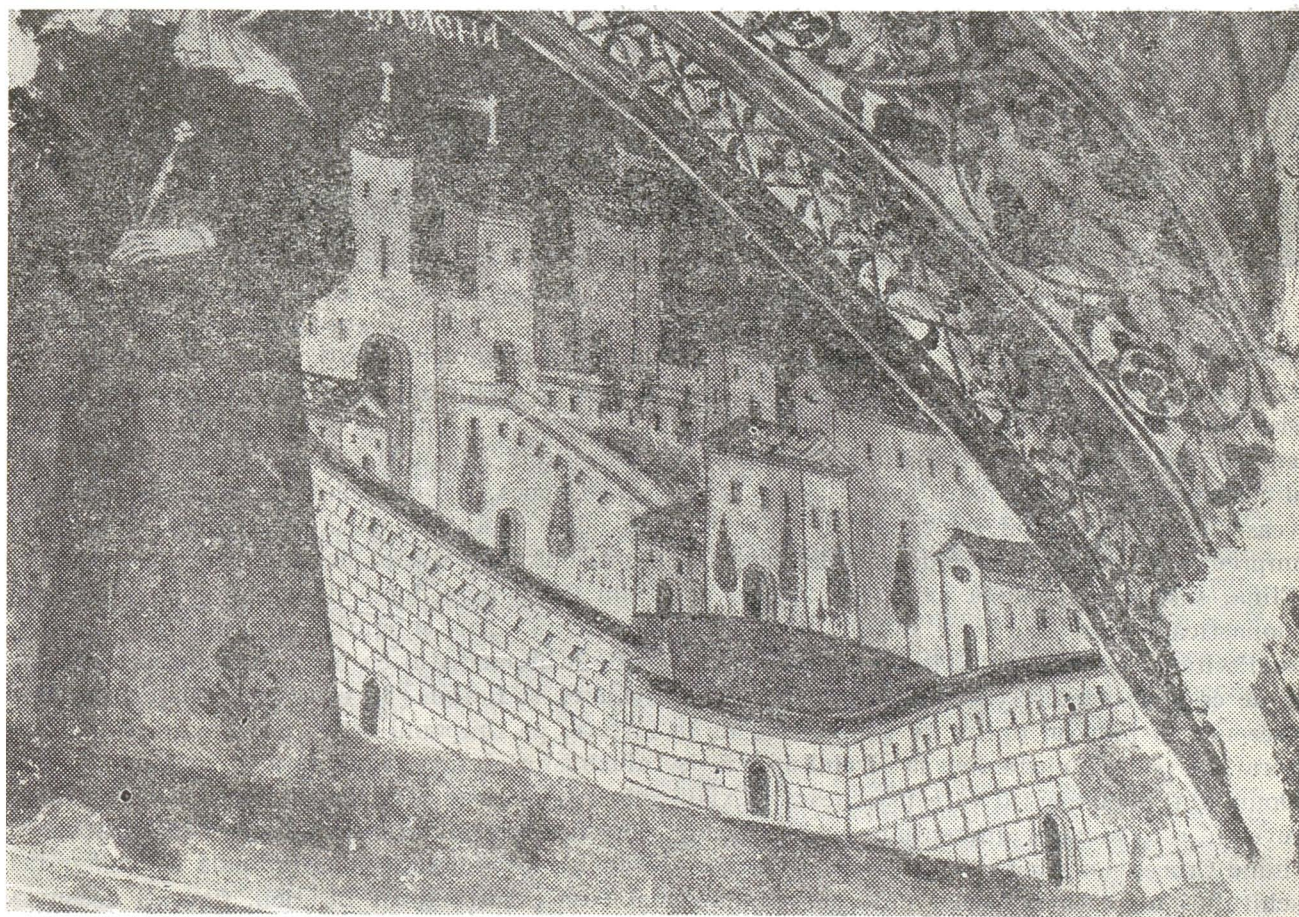


Fig. 13. Sfinții împărați Constantin și Elena, detaliu cetatea Ierusalimului.

cheile glafurilor de către un serafim. Mai remarcăm, întorcându-ne la nivelul ciclului vieții Înainte-mergătorului, și faptul că evenimentul central — Botezul lui Hristos — apare reprezentat în timpanul vestic, deci pe direcția axială a bisericii, avînd ca rapel în timpanul opus imaginea monumentală a Sf. Împărați Constantin și Elena profilați pe cetatea Ierusalimului (!) și nu a Constanti-nopolului. Cei doi sfinți Împărați „întocmai ca apostolii” (cum nu uită nicicînd să pomenească pisaniile hurezene) reprezintă hramul principal al bisericii mari căreia îi va fi închinat schitul, acesta



Fig. 14. Teodosie, mitropolitul Ungrovlahiei, și Ilarion(?), episcopul Rîmnicului, perete vestic, pronaos.

constituind totodată și una din sărbătorile cele mai încărcate de semnificații și mai îndrăgite de către Constantin Brâncoveanu. Să fie aici breșa istoricizantă pe care o introduce Ioan arhimandritul în sistemul atît de încheiat al iconografiei schitului său, pentru a pune această imagine în relație cu ampla reprezentare votivă din registrul inferior? Este drept că, după modelul galeriei voievodale din pronaosul bisericii mari, care avea să facă vogă în epocă, ctitorul schitului pune să se zugrăvească și în pronaosul schitului său perechea voievodală brâncovenească cu macheta Hurezilor, împreună cu cele patru beizadele, și, de asemenea, ca o nobilă comparație, Matei Basarab cu Doamna Elina, susținînd macheta mănăstirii Negru-Vodă din Cîmpulung, locul de ucenicie și desăvîrșire monastică al starețului Ioan. Iar alături de ierarhia seculară, apare și ierarhia ecleziastică a vremii, zugrăvită pe peretele intrării unde, de-o parte, se află arhimandritul cu macheta schitului ctitorit, și de cealaltă parte, Teodosie, mitropolitul Ungrovlahiei, și Ilarion (?), episcopul Rîmnicului. Dar prezența în punctul optim de perspectivă de la intrare, pe timpanul estic, a celor doi sfinți Împărați nu poate fi citită doar la nivelul unor fățîșe aluzii istoricizante. Pusă față în față cu Botezul Domnului, evenimentul care marchează „axial” intrarea în lume a mîntuirii și prima manifestare revelată a ipostazelor diferențiate ale Sf. Treimi, perechea creștinătorilor imperiali e înfățișată susținînd Crucea și urmînd (într-o perspectivă care se eșalonează pe direcția longitudinală a iconografiei schitului) reprezentării celor doi apostoli, Petru și Pavel, susținătorii Bisericii, figurați deasupra intrării, sub baldachinul pridvorașului, ca icoană de hram a ctitoriei.

Folosindu-ne ca de o placă turnantă de prezență atît de semnificativă în iconografia pronaosului a imaginii Sf. Împărați Constantin și Elena în fața Ierusalimului, să reparcuregem principalele teme ale iconografiei întregului schit hurezean, după această descriere a decorului parietal făcută în ordinea tradițională impusă de ierarhia spațiilor interioare și a meșteșugului artei monumentale, propunînd de data aceasta o „citire” care să urmeze atît calea inițiativă de pătrundere în templu, cît și direcțiile de corespondență plastică și arhitectonică a imaginilor și a volumelor, direcții care dau conturul principiilor teologice — dogmatice și mistice — ce au stat la baza concepției acestei sintaxe iconografice speciale, purtătoare de expresie a gândirii și experienței spirituale a monahului Ioan.

Dacă la nivelul descifrării semnificațiilor pe principalele coordonate ale construcției, pe verticală de sus în jos și pe orizontală de la altar spre pridvor, înțelesurile majore ale temelor iconografice se situează în rîndul celor două prime straturi semantice care arată „icoana” lucrării Mintuitorului în lume, precum simbolurile Nașterii, Pildelor și Patimilor cuprinse în regia și gestică memorialului liturgic, desfășurarea semnificațiilor aceluiași teme pe parcursul pătrunderii treptate, inițiativă, a credinciosului în Biserică urmează un scenariu care ține de o experiență de tip mistic, temele iconografice extinzîndu-și iradiant forța de pătrundere și de acoperire de sens și înglobînd structuri lor imagisice și dogmatice întreaga ființă vie a Bisericii, trupul ei tainic și perpetuu. Pe această cale se revelează nivelul ultim și cel mai înalt al relației complexe dintre forma și destinația bisericii (iconografie — liturghie), sensurile care transpar fiind în esență cele *eshatologice* și cele *universal eccleziologice*. Avînd, în cazul schitului hurezean, exemplul unui locaș destinat în exclusivitate laturii contemplative a vieții monastice, modelul superior al vieții într-o desăvîrșire, iconografia se concentrează aici cu precădere asupra acestor sensuri, refăcînd în discursul său, grefat pe forme stilistice și tipare compoziționale specifice veacului, modelul exemplar al Bisericii eterne și al vieții în Biserică a urmașilor apostolilor. Situarea într-un regim special — cel al *schitului* —, face ca iconografia de la Sf. Apostoli să capete o extensie deosebită a *laturii eshatologice*, dar nu prin teme legate direct de Judecata din urmă sau de viziunile Apocalipsei, ci printr-o situare subiacentă a acestui sens în complexul de semnificații concentrat în imagini obișnuite în iconografia răsăriteană, puse însă într-o sintaxă și o ordine topografică care le distinge și le adîncește înțelesurile. Asociate cu o suplețe ce vădește profunda pregătire teologică a celui care a compus programul schitului, imaginile, fie migrate din locul lor obișnuit în alte spații pe care le re-semantizează, fie ele însele prezențe novatoare prin tiparul iconografic adoptat și prin detaliile, niciodată intimplătoare, pe care le conțin, formează o succintă reiterare a *calităților fundamentale ale Bisericii* (sfîntă, unică, sobornicească și apostolească — cuprinse în Crezul niceean), a *funcției euharistice* a acesteia, ca slujire perpetuă a tainei Jertfei mîntuitoare (corespunzătoare etapei ultimei a oficiului liturgic — liturghia credincioșilor) și a *mijlocului care aduce în act împlinirea tainelor*, și anume prezența lucrătoare a Duhului în biserică, cel care face posibilă — adică transparentă omului desăvîrșit — cunoașterea dumnezeirii, treapta ultimă a vieții spirituale²⁵.

Cu hramul Sfinților Apostoli, semn al întemeierii și al descendenței în care se așează Biserica, schitul hurezean se remarcă prin condensarea unor spații interioare, dilatarea, atît prin proporție și plan arhitectonic, cît și prin extensie iconografică, a altor spații și prin excluderea totală a narativului de la nivelul discursului imagistic, mijloc de expresie mult exploatat în decorurile parietale ale vremii. Astfel, micul baldachin din fața intrării centrează fațada vestică a edificiului, eliminînd orice detaliu care ar putea să rupă prin orizontalitate efectul de elansare verticală a proporțiilor naosului și turlei. Funcția acestui spațiu ocrotitor al intrării nu este aceea a unui pridvor propriu-zis²⁶, a unei treceri pregătitoare între două lumi situate la nivele ontologice diferite, el neavînd nici extensia pridvoarelor caracteristice arhitecturii din epoca lui Brâncoveanu și nici decorul iconografic consacrat exonarthexurilor, singurul său element de pictură constituindu-l icoana de hram

²⁵ Pentru relația Biserica-Trupul lui Hristos și săvîrșirea Tainelor în Biserică prin lucrarea Duhului, a se vedea D. Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. II, București, 1978, din care cităm: „... Duhul realizează un fel de interpenetrare cu Hristos și în calitatea Acestuia de ipostaz extins cu trupul Său personal în Trupul Bisericii. El extinde astfel legătura Fiului cu Tatăl și la trupul tainic al Fiului. Prin

aceasta are loc o împletire intimă a Bisericii cu Sf. Treime, care va deveni desăvîrșită în viața viitoare”. (p. 327). În ceea ce privește analiza celor trei etape ale vieții spirituale, a se vedea D. Stăniloae, *Teologia morală ortodoxă*, capitolele principale ale vol. III.

²⁶ Remarcăm, de altfel, că nici la schitul Sf. Ștefan de la Hurez nu există pridvor.

a schitului, imaginea celor doi sfinți apostoli Petru și Pavel susținând macheta Bisericii, înconjurată de Soborul tuturor apostolilor. În schimb, teme iconografice consacrate îndeobște pridvorului, cum ar fi chipul Sf. Ioan Botezătorul sau cel al lui Iisus Emmanuel, apar în cupolele pronaosului și naosului, semnificația lor, legată de funcțiile tindei, mutându-se pe un plan superior, adecvat calității monastice a locașului, destinat experienței treptelor înalte ale existenței spirituale situate dincolo de nivelul virtuților moral-purificatoare ale pridvorului, spațiu vădit necesar doar în cazul ctitoriilor obișnuite ²⁷. Structura compozițională simetrică a icoanei de hram este reluată în interior de imaginea amplu desfășurată a Sf. Împărați susținând Crucea în fața cetății Ierusalim. Paralelismul compozițional al atitudinilor, situarea perechii imperiale în rîndul apostolilor prin autoritatea gestului lor fundamental și omologia Biserică-Cruce în raportarea celor două imagini consecutive pe axul principal al edificiului (Sf. Apostoli — Sf. Împărați) dau, din primul moment, posibilitatea ca intrarea în ordinea consacrată a schitului să se situeze în plină iconomie ecclesiologică a programului iconografic. La acest nivel al „citirii”, se poate spune că Biserica, fondată de apostoli și recunoscută prin edictul imperial al lui Constantin cel Mare, reprezintă prin asocierea celor două imagini Trupul însuși al lui Hristos, aflat atît în mijlocul apostolilor cît și pe Crucea mîntuirii — deci în cele două momente transitorice pe care le reunește funcția slujitoare a Eccleziei și, ca o preînchipuire a Împărăției cerurilor-Ierusalimului celest la care face aluzie reprezentarea cetății în fundalul scenei, funcția aceasta a Bisericii este extinsă asupra întregului Cosmos. Transparența sensului ecclesiologic și mistic al imaginii din timpanul estic al pronaosului este subliniată și prin raportare la „icoana” Botezului situată vis-a-vis, în timpanul vestic al aceleiași încăperi. Sărbătoare a luminii prin simbolistica binecunoscută a temei, imaginea Epifaniei pune și în acest caz revelația Sf. Treimi în relație cu Biserica, în care puterea Duhului — manifestată în momentul teofanic al Botezului (deschizătorul timpului

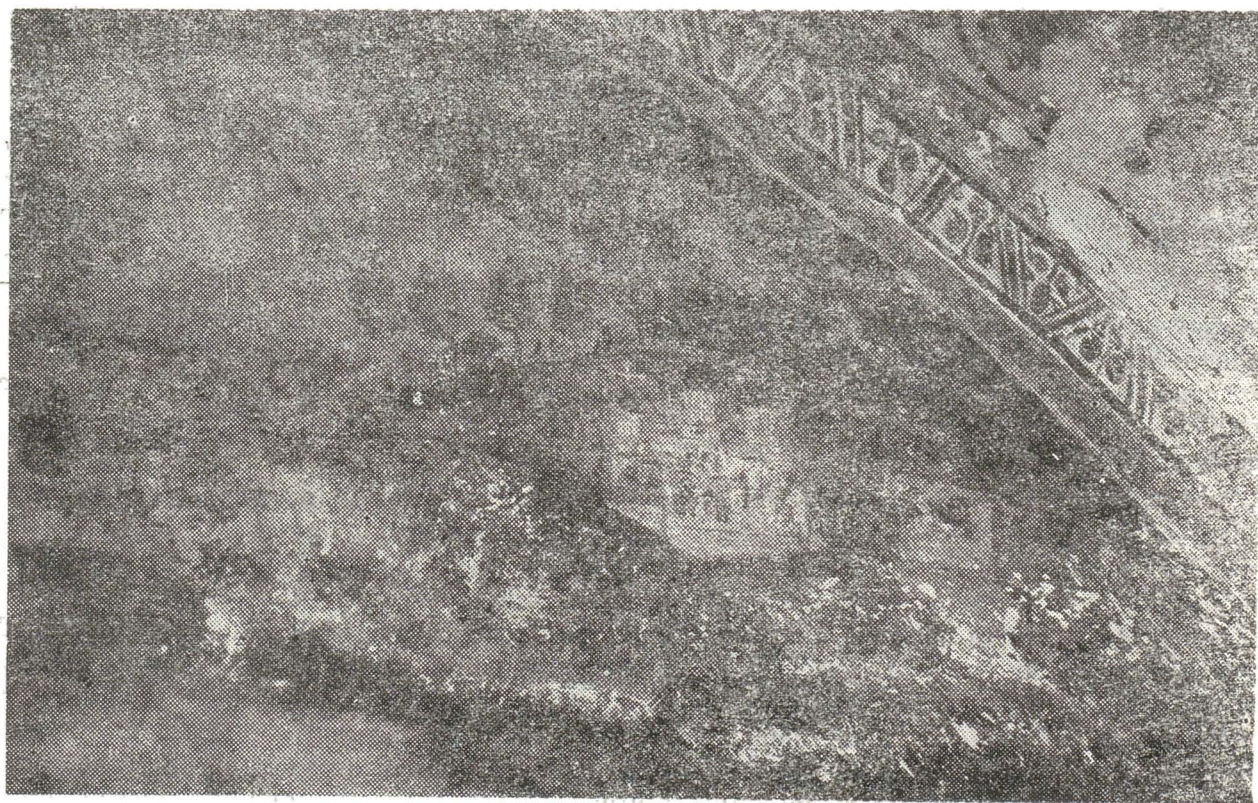


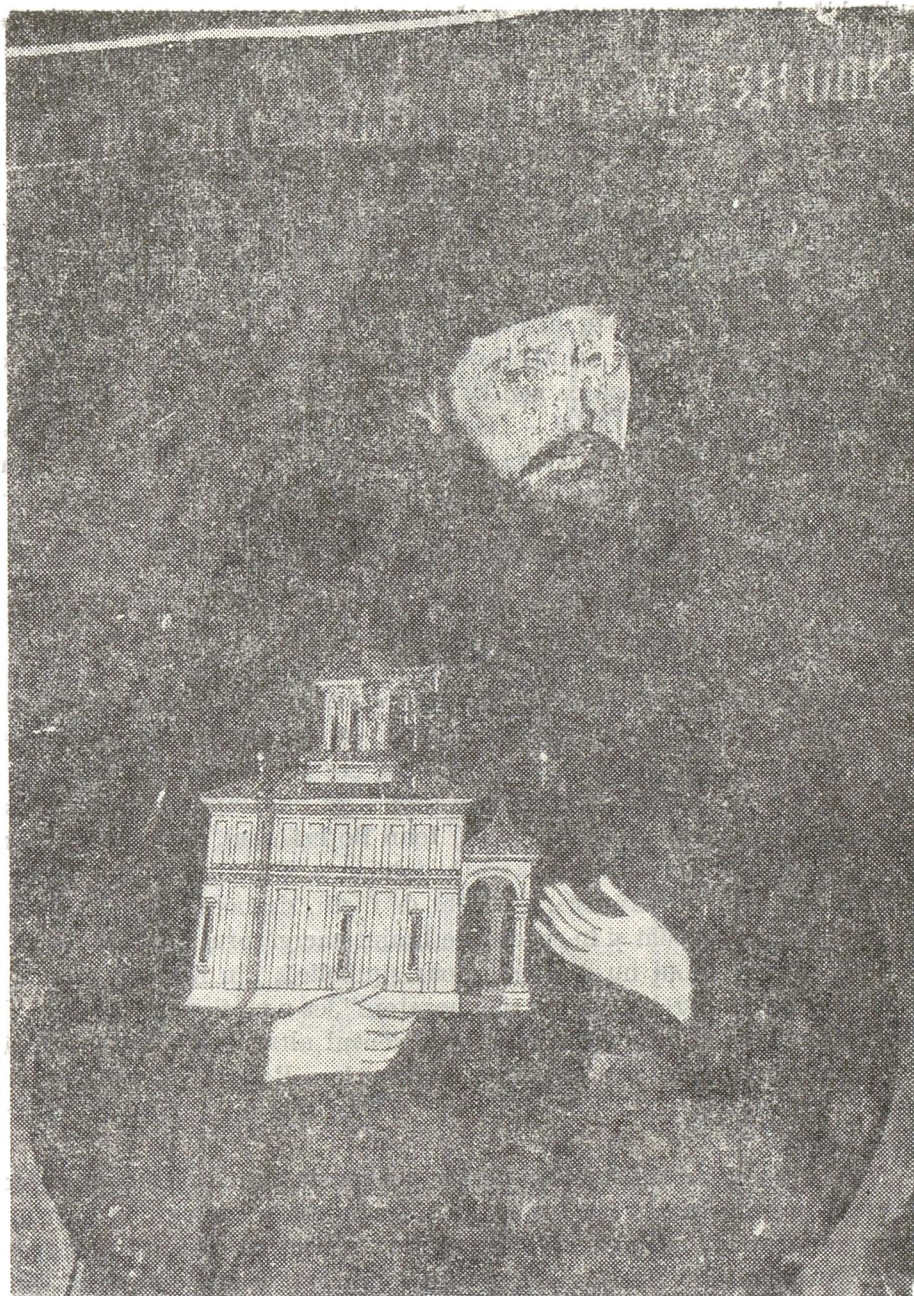
Fig. 15. Botezul, detaliu, mănăstirea Hurez în peisaj.

metaistoric) — își continuă lucrarea prin Trupul viu al acesteia. Acest raport intim de semnificații este susținut și de prezența imediat sub timpanul cu reprezentarea Botezului, a unei imagini ce ilustrează sintetic un Imn de laudă închinat de către Soborul apostolilor, în frunte cu Petru și Pavel,

²⁷ Analiza succintă, din această perspectivă, a pridvorului în comparație cu turla — în studiul nostru *Estetica trans-*

parenței în poetica unor vechi locuri.

Fig. 16. Ctitorul Ioan arhiman-
dritul, perete vestic, pronaos.



Maicii Domnului ca instrument al Înrupării și semn de omologie simbolică între Fecioară și Biserică (Figura Ecclesiae). Dacă tema Botezului poate fi pusă și într-o succesiune de tip narativ ce ar istoria viața Sf. Ioan Botezătorul, imaginea iconologică ce repetă ca structură icoana de hram mutind doar identitatea elementului central de la „trupul” Bisericii la figura propriu-zisă a Maicii Domnului, este o imagine singulară ca prezență marială în cazul acestui program și este strict legată de demonstrația dogmatică propusă de imagistica schitului hurezean. Alte câteva detalii completează demonstrația dogmatic-eccleziologică a iconografiei acestui pronaos. Astfel, remarcăm aici prezența a trei machete de biserici valahe susținute de ctitorii lor (Hurez, Cîmpulung și schitul însuși) și o a patra reprezentare, cu totul neobișnuită, o imagine inedită a mănăstirii Hurez văzută în peisaj, din perspectiva schitului, detaliu inserat în scena Botezului. Toate aceste „biserici ale timpului” (din veac) sînt situate în raport direct cu *Biserica eternă*, fapt ce deschide simbologia eccleziologică și eshatologică profundă a schitului hurezean. Totodată, mutația produsă prin înlocuirea iconografiei mariale a pronaosului (tipică în pictura murală brâncovenească) cu o iconografie încununată de chipul Sf. Ioan Botezătorul deschide perspectiva situării monahului contemplativ în fața modelului suprem al desăvîrșirii spirituale. Figura înaripată a Înaintemergătorului este „arhetipul constelat al marto-

rului”²⁸, slujitor al Cuvîntului a cărui venire o prevestește, vocație desăvîrșită a ascetismului pînă la transparență-pneumatizare a trupului și situare în tensiune eshatologică, ca *martor* al Întrupării și totodată *precursor* al luminii parousiace. Această nouă deschidere pe care o operează iconografia pronaosului, prin situarea discursului eccleziologic în perspectivă eshatologică, dă posibilitatea trecerii la ordinea unor sensuri superioare prezente în iconografia naosului. Pătruns pe calea întrupată de modelul Prodomos-ului, monahul primește în naosul schitului revelația plenară a Luminii și a ierarhiei în care este structurată Biserica și prin care el poate avea acces la cunoașterea supra-rațională a divinității, poate avea loc întîlnirea perpetuă a omului cu Dumnezeu.

Turla amplă și scăldată în lumină, adevărată „locuință a luminii”, cum o numea Grigorie din Nazianz, sau „přidvor al cerului”, după Simion Grigoriatis, loc preferențial al stării de transparență întrupate în arhitectură, încununează naosul, principala relație axială (longitudinală) în care acesta se situează ca centru atît față de pronaos cît și față de altar, fiind raportul simbolic al imaginii din calota turlei — Iisus Emmanuel — cu Sf. Ioan Botezătorul din cupola pronaosului și cu Maica Domnului Platytera și Iisus Viță-de-Vie din bolta și conca altarului. Obișnuit în bolta exonarthexurilor (cum apare de pildă la Polovragi) sau în calota proscomidiei (ca în catholiconul Lavrei athonite, sau la Kutlumus, sau la Ljuboten în Serbia²⁹), Emmanuel din turla schitului hurezean poartă Cartea închisă, semn al închiderii timpurilor istorice și al existenței transfigurate în eternitate, semn eshatologic prin excelență, cu toate că inscripția din jurul său nu este cea care însoțește în mod obișnuit viziunea profetului Isaia (7,14), ci este cea din jurul lui Iisus Pantocrator³⁰. Subliniind natura dublă, divină și umană, a celui ce se va naște din Fecioară, numele lui Emmanuel implică totodată ideea prezenței lui soteriologice perpetue alături de noi („Dumnezeu este cu noi”) încununînd un întreg discurs al *Prezenței* pe care îl realizează prin transparență iconografia schitului hurezean. Dacă în pronaos Iisus era *prezent* prin „trupul tainic” al Bisericii susținute de apostoli și prin Crucea învingătoare ținută de Sf. Împărați, prin sărbătoarea teofanică a Botezului și prin chipul martorului luminat Sf. Ioan Botezătorul, dacă la nivelul naosului, Hristos este prezent prin evangheliile ținute de Sf. Ierarhi (aluzie la Vohodul mic — intrarea preotului cu Sf. Evanghelie în altar, pe ușile împărătești, precedat de făclii, simbolizînd intrarea lui Hristos în lume, proorocită de profeții Legii Vechi și în special de Înaintemergătorul³¹), la nivelul turlei, preînchipuire a Bisericii celeste, prezența Lui nu mai este doar simbolică, „în literă și faptă, după asemănarea primei parousii”, ci ea se petrece „în duh și cunoaștere”, ca o prefigurare a celei de-a doua parousii³². Această imagine este în mod special legată de sensul altarului — locașul desăvîrșit al Prezenței tainice —, de ritualistica și misterul consacrat acestui loc. Relația directă este între Emmanuel și Iisus Viță-de-Vie, relație realizată prin Fecioara Maria, semnul Întrupării (reprezentată ca Maica Domnului Platytera).

Imaginea lui Iisus Viță-de-Vie din coasta căruia răsare vrejul, Mintuitorul storcînd strugurele în vasul-potir, este o prezență inedită și singulară în iconografia brâncovenească. O succintă „arheologie” a imaginii ne poate da perspectiva complexă a sensurilor acestei reprezentări. În tilcuirea dată liturghiei de către Cabasilas este comparată relația organică dintre Biserică — Sfintele Taine (în principal, Euharistia) și Hristos cu parabola mlădițelor Viței, pe baza versetului din Evanghelia

²⁸ Un comentariu al semnificațiilor simbolice legate de apariția și figura Sf. Ioan Botezătorul — la P. Evdokimov *Le Buisson ardent*, Paris, 1981; idem, *L'Art de l'icone. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, 1970.

²⁹ I. D. Ștefănescu (*op. cit.*, p. 50—51) precizează în cazul iconografiilor proscomidiei: „D'une façon générale, la voûte est occupée par Jesus Emmanuel ou la Vierge. On illustre ainsi le dogme de l'Incarnation, lié de près au sacrifice et compris expressément dans plusieurs prières de l'office”; de asemenea, autorul arată că în proscomidii este destul de frecventă reprezentarea Deisis sau numai Sf. Ioan Botezătorul ca prooroc desăvîrșit al Întrupării și Sacrificiului. De altfel, această prezență a Deisisului amintește destul de îndepăroape obiceiul dispunerii miridelor în ritualul proscomidiei. Pentru prezența Sf. Ioan Botezătorul în pasto-

forii, a se vedea și G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines (Fonction liturgique et programme iconographique)*, Paris, 1969.

³⁰ Conf. cu Dionisie din Furna, *Erminia*, ed. V. Grecu, Gernăuți, 1936, p. 295 și 309, inscripția care apare la Sf. Apostoli-Hurez este cea din jurul Pantocratorului „Vedeți, vedeți că eu sînt și nu iaste Dumnezeu afară de mine (Deut. 32, 39); eu am făcut pămîntul și om deasupra lui; eu cu mina mea l-am întărit cerul” (Isaia 45, 12) și nu cea care însoțește pe Emmanuel.

³¹ A se vedea N. Cabasilas (*op. cit.*, cap. 20) și E. Braniște (*op. cit.*, p. 315).

³² Sf. Maxim Mărturisitorul, apud D. Stăniloae, *op. cit.*, p. 41.

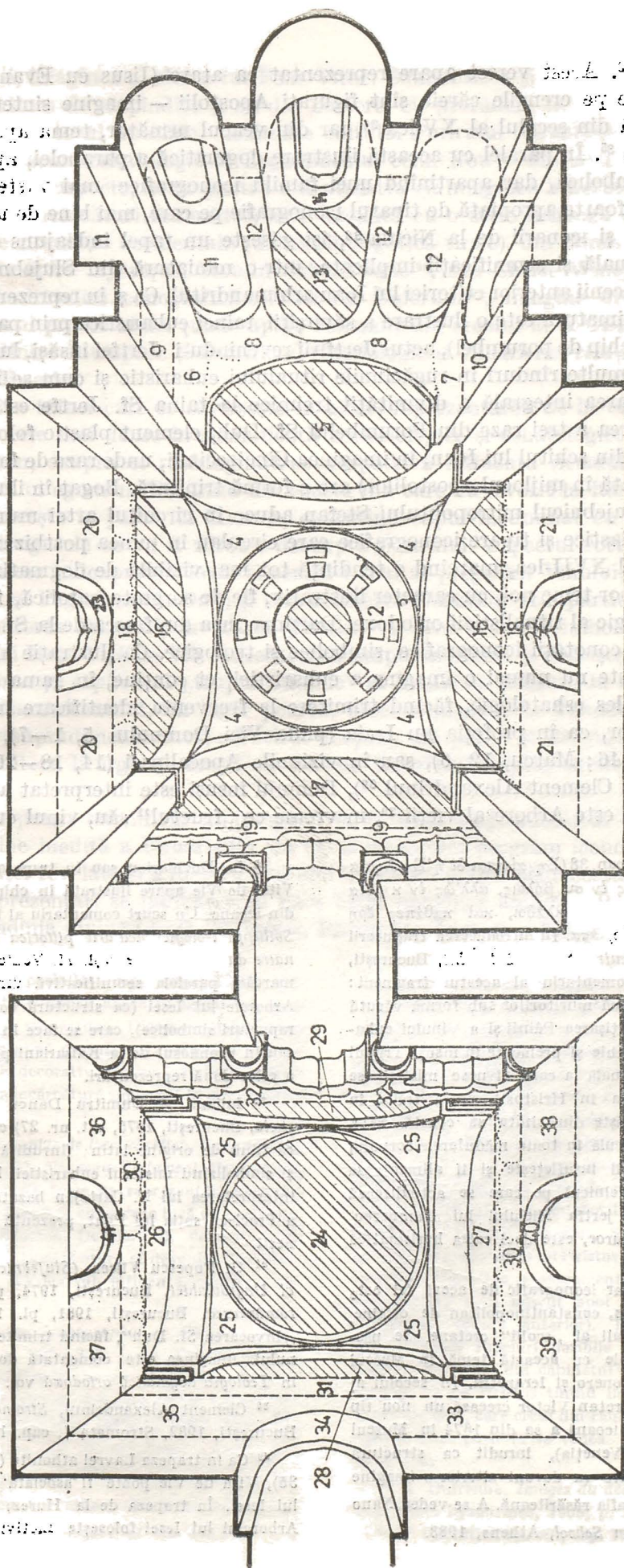


Fig. 17. Plan perspectivă ascendentă. Programul iconografic, schitul Sfinții Apostoli — Hurezi.

lui Ioan (15, 1—2)³³. Acest verset apare reprezentat ca atare (Iisus cu Evanghelia, în mijlocul unei vițe arboriforme pe crengile căreia sînt figurați Apostolii — imagine sintetică a Bisericii) în icoanele cretane, încă din secolul al XV-lea³⁴, iar din veacul următor, tema apare în chip similar și în frescele athonite³⁵. În paralel cu această ilustrare dogmatică a parabolei, apar și alte imagini cu aceeași adresă simbolică, dar aparținînd unei familii iconografice mai vaste și mai complexe. Imaginea hurezeană, foarte apropiată de tiparul iconografic pe care, mai bine de un veac mai târziu, aveau să-l folosească și iconarii de la Nicula³⁶, își găsește un rapel îndeajuns de asemănător, ca redactare compozițională și semnificații implicate, într-o miniatură din Slujebnicul mitropolitului Ștefan³⁷, cu cîteva decenii anterior ctitoriei lui Ioan arhimandritul. Ca și în reprezentarea din absidiola altarului hurezean, miniatura este o ilustrare a săvîrșirii tainei euharistice prin participarea Duhului Sfînt (prezent aici în chip de porumbel), actul Jertfii revenindu-i Jertfei însăși, lui Hristos, așa cum se subliniază în mai multe rînduri în rugăciunile ritualului euharistic și cum se înfăptuiește în act la Epicleză. Participarea integrală a divinității treimice la taina Sf. Jertfe este marcată în mod explicit prin purcederea a trei raze din Porumbelul Sf. Duh, element plastic folosit în același chip explicit și în frescele din schitul lui Ioan, în imaginea Cincizecimii, unde raza de foc ce pornește către Fecioara Maria (așezată în mijlocul apostolilor) are o formă trinitară. Bogat în ilustrații cu caracter dogmatic-alegoric, Slujebnicul mitropolitului Ștefan aduce în circuitul artei muntenești o serie întreagă de elemente plastice și tipare iconografice care circulau în lumea postbizantină a sud-estului european în secolul al XVII-lea, marcînd o tendință tot mai vizibilă de dogmatizare a iconografiei și de introducere a unor teme noi, cu caracter ilustrativ, fie de sorginte catolică, fie direct inspirate din comentariul teologic al ritualisticii ortodoxe. Dar imaginea din fresca de la Sf. Apostoli — Hurez mai comportă cîteva conotații iconografice, simbolice și teologice. Ca ilustrație aluzivă a versetului ioanic, Vița-de-Vie este nu numai o imagine a euharistiei, ci conține, în gama semantică vastă a motivului, și un înțeles eshatologic, făcînd trimitere la frecventa identificare în Scriptură a Viei cu Împărăția cerurilor, ca în profetia lui Isaia (pilda Viei Domnului 5, 1—7), în parabolele lui Iisus (Matei 21, 28—46; Marcu, 12, 6), sau în viziunile Apocalipsei (14, 18—20). În comentariile patristice (de pildă la Clement Alexandrinul³⁸), Domnul însuși este interpretat alegoric ca Viță-de-Vie; prin extensie El este Arbore al vieții³⁹, în vreme ce „fructul” său, vinul euharistic devine în

³³ N. Cabasilas, *op. cit.*, cap. 38 (Ση·αίνεταί δὲ ἡ Ἐκκλησία ἐν τοῖς μυστηρίοις οὐχ ὡς ἐν συμβόλοις, ἀλλ'ὡς ἐν καρδίᾳ μέλη καὶ ὡς ἐν ῥίζῃ τοῦ φυτοῦ κλάδοι, καὶ καθάπερ ἔρη ὁ Κύριος, ὡς ἐν ἀμπέλῳ κληίστα. În introducerea traducerii făcute de E. Braniște (*Tilcuirea Sfintei Liturghii*, București, 1946, p. 13) apare un comentariu al acestui fragment: „...Hristos ni se oferă nouă muritorilor sub formă văzută a Sf. Taine, adică sub înfățișarea Pâinii și a Vinului euharistic, sfințite la Sf. Liturghie și prefăcute în însuși Trupul și Sîngele său. Viața spirituală la care rivnesc misticii se numește la Cabasilas „viața în Hristos”, adică trăire în curentul de har care izvorăște din sînta sa coastă. Seva dătătoare de viață care circulă în toate măduarele corpului mistic al Bisericii și care îl însuflețește și îl alimentează neconținut curge din Jertfelnicul pe care se actualizează pentru noi, deapaurarea, jertfa Mielului lui Dumnezeu. Calea mistică, deschisă tuturor, este deci calea harismatică a Sf. Taine”.

³⁴ Autorul primului tipar iconografic de acest fel este pictorul Angelos Akotantos, constantinopolitan de origine, unul din inițiatorii principali al „școlii” cretane. Se păstrează cîteva icoane ale sale cu această temă în Muzeul Benaki, Athena, la Valsamonero și Ierapetra. În secolul al XVII-lea zugravul veneto-cretan Victor creează un nou tip iconografic (se păstrează o icoană a sa din 1674 în Muzeul Institutului Elen de la Veneția), înrudit ca structură cu icoana lui Angelos, care va deveni ulterior o imagine relativ frecventă în iconografia răsăriteană. A se vedea Nano Chatzidakis, *Icons of Cretan School*, Athens, 1983.

³⁵ La Dochiariou sau în trapeza mării Lavre, parabola Viței de Vie apare ilustrată în chip asemănător cu tiparul din icoane. Un scurt comentariu al imaginii la G. Valentin, *Sviluppi teologici dell'arte pittorica dell'Athos*, în *Le Millénaire du Mont Athos*, vol. II, Venice, 1964, p. 209. Mai remarcăm paralela semnificativă dintre această imagine și Arborele lui Iesei (ca structură compozițională și posibile raporturi simbolice), care se face în trapeza Lavrei athonite sau în pronaosul de la Kaisarlani prin situarea față în față a celor două reprezentări.

³⁶ Iuliana și Dumitru Dancu (*Pictura fărâneasă pe sticlă*, București, 1975, cat. nr. 27) comentează această temă ca fiind de origine latină (înruđită cu Pressoire mystique) și simbolizînd misterul euharistiei. De asemenea, se citează interpretarea lui N. Cartoian bazată pe o legendă apocrifă a Proclei, soția lui Pilat, prezentă în vechi colinde ardelenesti.

³⁷ G. Popescu Vilcea (*Slujebnicul Mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei*, București, 1974, pl. 38; *Idem*, *Miniatura românească*, București, 1981, pl. 147) numește imaginea „Invocarea Sf. Duh”, făcînd trimitere la rugăciunea amvonului. Imaginea este comentată dogmatic de D. Stăniloae în *Teologia dogmatică ortodoxă* vol. II, p. 326, nota 145.

³⁸ Clement Alexandrinul, *Stromatele*, trad. D. Fecloru, București, 1982, Stromata I, cap. IX, 43, 1—2.

³⁹ Ca în trapeza Lavrei athonite (a se vedea mai sus nota 35), Vița de Vie poate fi asociată simbolic și cu Arborele lui Iesei. În trapeza de la Hurez, de pildă, reprezentarea Arborelui lui Iesei folosește motivul vrejurilor de viță cu

Potir-Izvorul Vieții, imaginea ocultă a lui Fons Vitae. Simbolistica și conotațiile vinului-singe euharistic sînt și ele extrem de răspindite și au dat naștere, cu precădere în Occidentul medieval, unor manifestări mistice cu totul speciale, închinată cultului Potirului (Graal) și Sf. Singe (ca element al Jertfei, dar și ca semn eshatologic al Legămîntului celui Nou — Marcu 14, 24). Nu vom zăbovi asupra tuturor acestor aspecte, decît pentru a demonstra că imaginea hurezeană, purtătoare a unei nebănuite de bogate încărcături semantice, este înrudită cu o serie întreagă de reprezentări în cea mai mare parte de circulație occidentală (de sorginte gotică tîrzie), din familia alegoriilor cunoscute sub numele de *Pressoire mystique*, *Moulin eucharistique*⁴⁰, sau *Christ Winepress*⁴¹ (*Winetreader*), dar că principala sa înrudire iconografică este cu *Vir Dolorum*⁴², imagine de sorginte răsăriteană, consacrată în decorul proscomidiei (unde apare constant din secolul al XIII-lea⁴³), pentru a stabili relația mesianică dintre Întrupare și Sacrificiul soteriologic și euharistic, relație care fundamentează existența întregii Biserici.

Ca sinteză a tainei care se săvîrșește în altar, reprezentarea de la Sf. Apostoli-Hurez este una din imaginile cele mai dense în semnificații eccleziologice și eshatologice din întregul program iconografic hurezean, asupra ei răsfrîngîndu-se deopotrivă influența ritualului liturgic și gîndirea dogmatică a ctitorului egumen. Răsărind din coasta din care au izvorit la Răstignire singele și apa, vrejul viței se răsuțește în jurul lui Hristos, conturînd capul încunurat cu spini al Mintuitorului pentru a-i oferi strugurele ce va fi zdrobit deasupra potirului. Aspectul rotund, absidal, și gestica reprezentată amintesc îndeaproape locul și sensul ritual al pregătirii Vinului, al apei calde turnate în Potir (simbolizînd Pogorîrea Sf. Duh) și transformarea Darurilor prin participarea întregii Treimi (slujirea Fiului, puterea Duhului, invocarea Tatălui⁴⁴). Prin această simbologie sacramentală iradiantă, imaginea lui Iisus Viță-de-Vie concentrează timpul mesianic și deslușește la nivelul accesului mistic înțelesul *direct și explicit* al „trupului tainic” al Eccleziei. Alături, la același nivel, în conca mică absidiole a diaconiconului, un înger poartă, precum preotul la Vohodul Mare, „însemnele” tainei euharistice (supradimensionate): Potirul acoperit cu „aer” și Sf. Agneț, realizînd astfel în mod concentrat sinteza liturghiei cerești cu cea din Biserica terestră, săvîrșită de liturghisitori în altar.

Situată ca punct culminant al perspectivei în axul longitudinal al edificiului, tema Iisus Viță-de-Vie, imagine inedită a Euharistiei, dă cheia întregului program iconografic, pe care-l pune sub semnul Prezenței revelate și a lucrării Duhului în timpul extins pentecostal. Raporturile semantice ale acestei reprezentări se îndreaptă în naos către imaginea amplă a Pogorîrii Sf. Duh, actul al cincelea din iconomia divină (după Întrupare, Răstignire, Înviere și Înălțare).

struguri. O altă extensie posibilă a raportului simbolic Viță de Vie — Arborele vieții — Cruce apare în miniatura unui liturghier din 1653, de la mănăstirea Dionisiu, unde Crucea mintuirii reprezintă în plină pagină, e traversată în interior de un vrej de viță de vie decorativ. Motivul viței este extrem de răspîdit și de vechi ca încărcătură simbolică în ornamentica de tradiție creștină.

⁴⁰ L. Réau (în *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 420—424) explică aceste teme ca reprezentări alegorice ale Euharistiei, deci ale Bisericii, cunoscute încă de la sfîrșitul secolului al XII-lea (*Hortus Deliciarum*), comentate în secolul al XIII-lea de Sf. Bonaventura și devenite frecvente mai ales din secolul al XV-lea sub influența confreriei Sf. Singe.

⁴¹ Gertrud Schiller (în *Iconography of Christian Art*, vol. II, London 1972, p. 228—229) leagă această imagine de tipologia morții sacrificiale (comentată astfel de Papa Grigorie cel Mare) și consideră imaginea drept o metaforă a Bisericii. „Medieval theologians adopted these ideas and the wine-presser, therefore, on the one hand accompanied the Crucifixion image from the XIIth cent. onwards as a typological prefiguration; on the other, the pictorial concept was later expanded into an allegory of the Church...”.

Ca simbol euharistic și alegorie a Bisericii (legată deopotrivă și de Fons Vitae) imaginea persistă în Occident pînă în secolul al XVIII-lea, deopotrivă la catolici (cu semnificații legate mai ales de doctrina sacramentului) și de protestanți (care subliniază mai ales latura Patimilor lui Iisus) (vezi și Régine Pernoud, *La Fontaine de vie, thème privilégié du Moyen Age chrétien* *Connaissance des arts*, sept. 1978, p. 101—107).

⁴² *Vir Dolorum* (Arma Christi, Man of Sorrow) se răspîndește din Bizanț în lumea occidentală începînd din secolele XIV—XV, odată cu scrierile mistice care accentuează tot mai mult asupra suferințelor lui Iisus, asupra stigmatelor și asupra cultului relicvelor. Semnificația sa este aceea a sacrificiului benevol al lui Hristos, sacrificiu care se perpetuează cu fiecare oficiere a sacramentului. Din această tipologie iconografică s-au născut apoi reprezentările alegorice ale euharistiei (citate anterior). Dintre acestea menționăm, pentru unele rapeluri posibile cu imaginea hurezeană, o pictură din 1469, din cabinetul lui Friederich Herlin, care-l înfățișează pe Hristos ținînd în mînă un lăstar de viță și un fir de griu, care crește din rănile Mintuitorului și se întorc, apoi într-un potir (a se vedea G. Schiller, *op. cit.*, p. 206 și pl. 712).

⁴³ S. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, în *Revue des études byzantines*, 1968, p. 297—310.

⁴⁴ N. Cabasilas, *op. cit.*, cap. 31 și 37.

În discursul Prezenței pe care-l realizează iconografia schitului hurezean, cele trei timpane mari din naos, bogat-scenografice, fac funcția unei explicitări la nivel teologic a calităților și a formei în care se manifestă complexul global — instituțional și mistic — al Bisericii. În principal rolul acesta revine Cincizecimii, sărbătoarea întemeietoare a Bisericii, de la a cărei minune, Glossolalia, se revindică atributele esențiale ale Eccleziei: *unitatea* ființei sale prin predica Evangheliei unice (dincolo de pluralismul limbilor), *sfințenia* sa prin puterea lucrătoare a Duhului Sfânt (în taine) și prin el a nedespărțitei Treimi, caracterul său *sobornicesc*, ce promovează modul sinodal al permanentei comuniuni și *apostolicitatea* sa, care îi asigură un raport neîntrerupt cu tradiția Revelației. Interesant este însă de remarcat faptul că nu numai semnificațiile dogmatice ale acestei sărbători, cuprinse de altfel sintetic în Crezul niceean, sînt esențiale pentru organismul global pe care-l reprezintă Biserica în toate aspectele sale (comunitar, instituțional, liturgic, mistic), ci și forma de redare plastică a Minunii este semnificativă, tiparul său iconografic recapitulînd sintetic și expresiv *forma ideală a Bisericii*, deopotrivă ca arhitectură și ca înaltă experiență spirituală⁴⁵. În cazul reprezentării Pogorîrii Sf. Duh în timpanul nordic al schitului hurezean, vom remarca în primul rînd caracterul pronunțat scenografic al compoziției (ca aluzie stilistică la semnificația eccleziologică a temei), desfășurată pe un podium plan rectangular, care reduce la orizontală dispunerea arcuită a băncii tradiționale (tip *synthronon*) pe care stau apostolii. Compoziția este statică, dominată de ținuta hieratică a personajelor, de simetria volumelor plastice, de prezența centrală a Fecioarei așezată pe un tron ușor supraînălțat și de scenografia arhitectonică a fundalului care ritmează în părțile laterale fațade de clădiri — unele de factură postbizantină tîrzie, altele de factură clasicizantă, stîngaci interpretînd pilaștri canelați, frontoane, metope și triglife ornamentale. Spațiul central rămîne liber, închis doar de un zid plan care dă iluzia de scenă petrecută într-un interior, subliniind totodată tensiunea misterului celor 13 raze care pornesc dintr-un soare amplu, raza centrală avînd o formă trinitară — aluzie fățișă la nedespărțirea Treimii în manifestarea Sf. Duh și la faptul Întropării Logosului împlinit prin Maria care primește și ea (din nou apare evidentă omologia Fecioară — Biserică), la Rusalii, botezul Harului împreună cu tot soborul apostolilor; de altfel, însuși gestul Maicii Domnului în această imagine este semnificativ, el fiind identic ca formă și semnificații cu acela al primirii Harului la Bunavestire⁴⁶. Scena mai conține apoi cîteva detalii și asociații formale interesante: axial, sub raza trinitară și sub tronul Fecioarei, se află nișa tradițională în care este figurat „bătrînul Cosmos”, aici aureolat (? !), el ținînd într-o năframă cele 12 rotuluri ale limbilor; în colțurile scenei, precum în cele mai vechi reprezentări bizantine (în dipticele de fildeș din secolul al IX-lea; în miniatura din Paris. gr. 510, sau în frescele cappadociene), se înghesuie „neamurile” care asistă la Minune; ele sînt figurate aici în două grupuri — în stînga personaje îmbrăcate în costume orientale, asociate, firește, arhitecturilor din fundal de factură tradițional postbizantină, iar în dreapta personaje în costume occidentale de secol al XVII-lea (haine scurte, gulere de dantelă, pălării și cizme răsfrînte), asociate arhitecturilor cu vădit caracter clasicizant, de sub arcada căroră apar aceste mărunte personaje; în sfîrșit, pentru a completa enumerarea detaliilor semnificative din această imagine, de la fereastra uneia din arhitecturile de fundal veghează la întreaga scenă un alt personaj aureolat, ce ține un rotul și a cărui identitate o bănuim a fi aceea a unui prooroc (Ioil sau Zaharia, conform, Erminiei). Iată astfel, cum în cuprinsul unei singure scene apar figurate dogmele fundamentale ale credinței ortodoxe: imaginea unitară a Bisericii apostolice (în afara oricărei schisme), caracterul ei sfînt prin întroparea Logosului în Fecioară, simbol central al locașului și sobornicitatea născută din comuniunea apostolilor și transmisă apoi în veac tuturor „neamurilor”, a căror prezență în imagine, purtătoare a unor vizibile detalii specifice geografiei și timpului istoric, implică cu precădere ideea actualizării perpetue a misterului divin în sens dogmatic și nu ca un reflex ce ar putea muta sensul imaginii din tensiunea timpului eshatologic într-un prezent perisabil al lumii laice, sens pe care însăși rigiditatea compozițională a imaginii tinde a-l sublinia, prin epurarea oricărei tentații de dramatizare a scenei.

⁴⁵ Pentru cele cîteva tipologii iconografice ale reprezentării Cincizecimii și bibliografia temel, a se vedea studiul nostru *Convenție și libertate ...*, din *Glasul Bisericii*, nr. 5, 1988.

⁴⁶ În legătură cu postura Maicii Domnului a se vedea comentariile și trimiterele iconografice ale lui H. Maguire,

Art and Eloquence in Byzantium, Princeton, 1981, p. 101 — 108; de asemenea, A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979 și studiul *Le schéma iconographique de la Pentecôte*, din volumul *L'art à la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. I, Paris, 1968, p. 615—627.

Aceeași desfășurare amplu scenografică, dar și același raport ierarhic de proporții, care rupe aparenta coerență perspectivală a compoziției, între „personaje” aflate la nivele ontologice diferite, subliniate prin „jocuri” arhitectonice — și în imaginea Sf. Treimi (Filoxenia lui Avraam), situată față în față cu Cincizecimea. Ceremonialul iconografic al naosului, este completat prin tema revelației Dumnezeuului treimic, devenind la nivelul Bisericii triumfătoare (întruchipat de registrul celor trei timpene) un comentariu viu al dogmelor teologiei răsăritene. Și această imagine se așează într-un raport multiplu semnificant cu misterul euharistic, Cina binecuvîntată a celor trei îngeri amplificînd structura sintetică și misterioasă a semanticii funcționale legate de reprezentarea lui Iisus Viță-de-Vie și explicitînd totodată sensul manifestării Sf. Treimi în mijlocul colegiului apostolic (la Cincizecime), imagine ce întruchipează forma ideală a Bisericii. Participarea Fecioarei în mijlocul apostolilor la Pogorîrea Sf. Duh dublează practic caracterul eccleziologic al reprezentării, dar, în același timp, așează dispunerea ierarhică a Bisericii în contextul unei actualizări a binecuvîntării Duhului (primite de Maria încă de la Bunavestire), prin reiterarea perpetuă a Înrupării și a Sacrificiului soteriologic. Prezența ei devine astfel instrument de împlinire a întîlnirii spirituale dintre om și Dumnezeu în sinul Bisericii, pe calea Sf. Taine săvîrșite⁴⁷, în care este prezentă Treimea nedespărțită, lumina tri-solară a razei de la Bunavestire și care strălucește perpetuu deasupra dublei ipostaze a Eccleziei : liturgice și mistice. Ca pentru a desăvîrși acest discurs teologic exprimat prin imagine, raportul Treime — Cincizecime — Euharistie, realizat pe calea deschisă de Înrupare, este completat de tema Adormirii Maicii Domnului, figurată amplu, pe locul său consacrat și în iconografia brâncovenească, în timpanul vestic al naosului. După Pogorîrea Sf. Duh, Adormirea Fecioarei este cel de-al doilea moment al istoriei sfinte care reunește plenar, prin acțiunea Harului, grupul eccleziologic al apostolilor, în acest caz evenimentul final al vieții Mariei arătînd calea desăvîrșirii omeneșului, începută și împlinită prin Înruparea Luminii. Ca și la Învierea și Înălțarea Domnului, tema are un sens ascensional, marcînd transformarea morții (a orizontalității lumii materiale) în elanul vertical și luminos al spiritului. Moartea devine, în cazul trupului desăvîrșit-pneumatizat al Fecioarei, Adormire, participarea lui Hristos care primește asistat de îngeri sufletul sub formă de copil al Mariei (paralelism antitetice aluziv la scena Nașterii Domnului⁴⁸) operînd nu numai învingerea morții, dar și deschiderea eshatologică a timpurilor, pășirea profetică înspre ziua a opta, așteptarea Învierii morților. Imaginea se transformă, prin extinderea semanticii dogmatice și prin raporturile în care este pusă în cadrul programului iconografic hurezean, într-o ipostaziere a ierarhiilor concentrice ale Bisericii eterne : în centru Hristos slujește împreună cu îngerii, în jur slujesc apostolii, iar în fundal — ierarhii și melozii cu Evangheliile deschise⁴⁹. Funcția vie a acestora se manifestă în reunirea contrariilor, a morții și a vieții, a trupului și a spiritului, a terestruului și a celestului, în depășirea oricărei dualități ; e actualizată ca virtute a unificării transparente a omului în cunoașterea supra-rațională a dumnezeirii, prezentă și perpetuă în forma și destinația Bisericii.

Deosebită prin coerența și rigoarea dogmatică a alcătuirii sale, iconografia sintetică a schitului Sf. Apostoli de la Hurez marchează unul din momentele de culme ale spiritualității epocii brâncovenești, exprimată printr-una din cele mai interesante personalități ale culturii acelei vremi — starețul Ioan arhimandritul. Ea demonstrează prin calitatea percutantă a selecției operate de ctitor nu numai o profundă cunoaștere a teologiei răsăritene și a imagisticii iconografice care i-a fost asociată în tradiția artei de sorginte bizantină, și nu numai o vastă experiență spirituală ce se dovedește și în puterea de a pune în relație tradiția acestei arte cu nivelul contemplației mistice pe care îl cere funcția unui schit monastic, dar și o capacitate de absorbție a transformărilor intime petrecute în cadrul spiritualității ortodoxe de-a lungul veacurilor postbizantine, calitate ce l-a făcut receptiv pe ctitor la înnoiri și adaptări, comentarii și „alegorizări” de teme și tipare iconografice. Simbolistica eccleziologică și eshatologică pe care am încercat să o decriptăm în programul hurezean, corespunde celei mai înalte trepte de viață spirituală în cadrul iconomiei monastice, treaptă pe care Ioan a conferit-o — prin mesajul programului figurativ — schitului său închinat lavrei brâncovenești.

⁴⁷ Într-o icoană melkită din secolul al XVIII-lea (a se vedea catalogul *Icones melkites*, Beyrouth, 1969, pl. 107 și p. 240) apare o imagine dogmatic-alegorică ce reunește dispunerea apostolilor la Cincizecime (reluată simbolic de dispunerea preoților la slujire în altar) cu sacrificiul euharistic, așezînd-o tot pe Fecioară în centru — deasupra ei apărînd

Sf. Treime, iar în prim plan apostolii slujitori oferindu-i mirida destinată și Sf. Potir.

⁴⁸ Comentat astfel de H. Maguire, *op. cit.*, p. 65—68.

⁴⁹ Sint figurați (conf. Erminiei) sfinții episcopi Dionisie Areopagitul, Ierotei și Timotei și sfinții melozi Ioan Damaschinul și Cosma.

Pe celelalte trepte ale scării monastice se situează restul ansamblurilor din cadrul complexului hurezean, fiecareia revenindu-i, așa cum o ilustrează iconografia concepută de starețul-teolog, împlinirea virtuților necesare „adevăratului călugăr”⁵⁰.

Contragerea și aproape eludarea pridvorului (loc de zăbavă și de rememorare prin pilde a existenței proprii puse în fața conștientizării unei treceri de palier ontologic), acesta fiind considerat drept o etapă care a fost depășită la nivelul de situare spirituală al celor retrași la schit, și reordonarea spațiului interior prin osmoza iconografică dintre naos și altar și prin supradimensionarea în proporții și calitate luministică a turlei, programul figurativ eliptic și sintetic, dominat de aerul paradisiac al abundenței ornamentice florale și de deschiderile eshatologice ale temelor, întreținând o tensiune profetică ce situează fiecare clipă a monahului într-un raport nemijlocit cu eternitatea, prin ieșirea sa din lume și timp și situarea în așteptarea contemplativă a noii parousii, în sfârșit, ordinea ierarhiilor concentrice ale Cosmosului și ale Bisericii prezintă în dimensiunea eccleziologică a imaginilor cu scenografii bogate și în relațiile lor sintactice — toate aceste elemente și trăsături caracteristice schitului hurezean, pe care am încercat să le definim pe parcursul demersului nostru de „citire” în transparența programului iconografic, fac parte dintr-o lume de idei și credințe familiare lumii monastice răsăritene, o lume pentru care toate aceste expresii plastice riguros organizate din punct de vedere dogmatic nu mai puteau sluji nici spre catehizare și nici înspre desăvîrșirea experiențelor spirituale, ci ele serveau funcționalității spațiilor în care au fost amplasate, fixînd destinul acestora prin puterea de *consacrare a locului*, prin energiile încorporate în structurile plastice, în semnificațiile limbajului figurativ folosit și în tradiția simbolică atașată fiecărei imagini și fiecărui moment al ritualului liturgic împlinit. Dacă programul interior al monahilor nu mai depindea, la acest nivel, de pildele zugrăvite în interiorul locașului, în schimb, calitățile metafizice ale acestuia și cu precădere buna funcționare a trupului său tainic și viu, depindeau de coerența adîncă a tuturor elementelor componente, de congruența profund semnificativă a mesajelor plastice și ceremoniale, indiferent de palierul la care putea avea acces credinciosul. Ca discurs al *Prezenței revelate*, programul iconografic al schitului hurezean creează o „scară” a etapelor de receptare a revelației, începînd de la tensiunea profetică, spiritualizarea sfinților, a asceților și a mucenicilor, urcînd apoi către tensiunea harică a slujitorilor ierarhi, apostoli și îngeri și țintind către chipul însuși al dumnezeirii întrupate în Iisus Hristos. Pe fiecare treaptă a acestui discurs, *Prezența se manifestă ca transparență a sensurilor* (eccleziologice, eshatologice) întruchipate de imaginile-simbol și de ritualul gest-cuvînt consacrat spațiului interior, dispus în jurul axei principale ce reunește naosul, altarul și turla.

Mesajul tăcut al egumenului Ioan, profilat pe zidurile ctitoriei sale, este acela al unei credințe care, slujindu-se de limbajul figurativ și de puterea reverberantă a imaginii, se pune în dialog cu divinul, nivelul contemplației mistice, ca și caracterul special, dogmatic, al icoanei și al iconografiei oferindu-i o *cale către definirea statutului ontologic, deci comunicant, al transcendenței*, cu care se află în comuniune spirituală, metafizică. Prin înțelesul unor imagini astfel concepute, ca și prin rugăciunea permanentă, pare a spune starețul teolog și ctitor, trupul material se pneumatizează, își depășește limitele și începe cu adevărat să fie odată cu recuperarea orizontului de lumină pură.

ANEXĂ: PROGRAM ICONOGRAFIC

TURLA — *Calotă* : (1) Iisus Emmanuel înconjurat de îngeri.

— *Tambur* : (2) registre decorative cu motive vegetale ; (3) la baza tamburului medalioane cu cei doisprezece apostoli.

— *Pandantivi* : (4) sfinții evangheliști cu simbolurile lor apocaliptice figurate în medalioane (SE — Ioan, NE — Matei, NV — Luca, SV — Marcu).

ALTAR — *Conca principală* : (5) Maica Domnului Platytera cu Pruncul încadrat de sfinții arhangheli.

⁵⁰ A se vedea „Viața adevăratului călugăr” sau „Crucile de la Hurez. virtutților”, alegorii din pridvorul bolniței și din trapeza

- *Registrul I* : nord (6) Moise și Rugul nestins ;
sud (7) Aaron cu toiagul înfrunzit ;
est (8) David și Solomon ținând rotuluri desfășurate ;
- *Registrul II* : nord (9) sfântul Petru din Alexandria ;
sud (10) sfântul Nicolae.
- *Proscomidie* : (11) Viziunea lui Petru din Alexandria : Iisus al Jertfei pe altar ; în registrul median : Vir Dolorum încadrat de Maica Domnului și Sf. apostol Ioan ; în glaful ferestrei doi îngeri și doi sfinți (sfântul Ioan Climax figurat cu scara și Sf. Iosif).
- *Diaconicon* : (12) un inger purtând Potirul acoperit și Sf. Agneț și mai jos sfântul Grigorie Bogoslovul ; pe rezaliții care despart pastoforiile de absidiola principală a altarului sint zugrăviți la nivelul registrului II sfântul Nicodim de la Tismana (nord) și sfântul Grigorie Decapolitul (sud).
- *Absidiola principală a altarului* : (13) în conca secundară Iisus Viță-de-Vie încadrat de doi îngeri ; la nivelul registrului II sfinții ierarhi Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur ; (14) în glaful ferestrei doi îngeri, iar în cheie Iisus copil în patenă.

NAOS

- pe arhivoltele și intradosurile arcurilor mari de susținere a turlei ample bandouri florale decorative.
- *Timpane* : nord (15) Pogorirea Sfântului Duh ;
sud (16) Sfânta Treime sub forma Filoxeniei lui Avraam ;
vest (17) Adormirea Maicii Domnului.
- *Registrul I* : nord și sud (18) sfinți ierarhi reprezentați bust sub arcaturi pictate ;
vest (19) între arcadele despărțitoare de pronaos sfinții Cosma și Ioan Gură de Aur ținând rotuluri desfășurate.
- *Registrul II* : nord (20) sfinții reprezentați în picioare Platon, Teodor Tiron, Nestor, Dimitrie ;
sud (21) sfinții reprezentați în picioare Gheorghe, Procopie, Teodor Stratilat, Pantelimon.
- *Glafuri ferestre* : sud (22) proorocul David primind binecuvîntarea de la un inger ;
proorocul Daniil tras afară din groapă ; în cheia glafului un inger.

PRONAOS

- *Calotă* : (24) sfântul Ioan Botezătorul în medalion (ține în mâini tipsia cu capul).
- *Pendantivi* : (25) scene din viața sfântului Ioan Botezătorul ;
sud (27) Nașterea sfântului Ioan Botezătorul ;
vest (28) Botezul lui Iisus Hristos ;
est (29) sfinții Împărați Constantin și Elena, în fundal cetatea Ierusalimului.
- *Registrul I* : nord și sud (30) sfinți asceți și cuvioși reprezentați bust sub arcaturi pictate ;
vest (31) Sf. Fecioară încadrată de Soborul Apostolilor ;
est (32) între arcadele despărțitoare de naos proorocii David și Solomon ținând rotuluri desfășurate, iar în extremitățile arcadelor alți doi prooroci Ieremia (nord) și Isaia ? (sud — inscripție deteriorată).
- *Registrul II* : vest (33) ctitorul Ioan arhimandritul cu macheta schitului ; (34) pisania pictată deasupra ușii ; (35) Teodosie mitropolitul Ungrovlahiei și Ilarion (?) episcopul Rîmnicului ; nord (36) Matei Basarab și Doamna Elina cu macheta bisericii Negru-Vodă din Cîmpulung ; deasupra inscripția : „*Bunul și creștinul și pururea pomenit Io Matei voevod ctitorul sfintei mănăstiri den Cîmpulung și cu Eleana*” ; (37) coconii lui Brâncoveanu : Matei și Radu ; sud (38) Constantin Brâncoveanu și Doamna Maria cu macheta bisericii mari a mănăstirii Hurez ; deasupra inscripția : „*Bunul și creștinul și mult lăudatul, ctitorul sfintei mănăstiri Hurez Io Constandin voevod și cu cinstita Doamna Maria*” ; (39) coconii lui Brâncoveanu : Ștefan și Constantin.

— *Glafuri ferestre* : sud (40) sfântul Ilie hrănit de corb și sfântul Pavel Tebeul ; în cheia glafului un serafim ; nord (41) sfântul Marco în pustie, prorocul Baruh și sfântul Epimeleh ; în cheia glafului un serafim.

PRIDVOR — desupra intrării pisania de piatră și icoana de hram Soborul Sfinților Apostoli, cu Sf. Petru și Pavel în centru ținând macheta unei biserici.

PISANIA DE PIATRĂ : „*Precum cerbul setos de izvor dorește/aflînd apă rece bînd se veselește/într-acest chip dori și sufletul meu/să zidesc acest mic locaș marelui Dumnezeu/întru cinstea și slava acestor preavestiți/marilor apostoli Petru și Pavel numiți/voe și ajutor aflînd de la cel prea înălțat/Ioan Constantin voerod carele au ridicat/cea mare sfîntă mănăstire/sfîntul Constandin întru proslăvire. Primește acum dar, cerescule Împărat, și acest dumnezeesc locaș, ce e ridicat cu toată nevoița de mine smeritul Ioan egumen și arhimandritul al cei mănăstiri care e înălțată de cel ce mai sus în verșuri luminată să arată. Luna aug. 1 zi leat 7206*”.

PISANIA PICTATĂ : „*Valuri multe ridică furtuna pe mare/mai vîrtos gîndul omului întru lucru ce are/nu atîta grijie și frică începutului/ce mai multă grijă și primejdie sfîrșitului. Într-acest chip fiind, într-aceea grijie și eu smeritul Ioan mult m-am nevoit pînă ce această sfîntă biserică o am isprăvit și pe urmă eu înfrumusețare o am zugrăvit, întru slava lui Dumnezeu și întru pohvala sfinților Apostoli. Și s-au săvîrșit la iul. 6 zile leat 7208. Zugravi Iosif erodiacon și Ion erodiacon*”.

LESPEZI FUNERARE BRÂNCOVENEȘTI ȘI POSTBRÂNCOVENEȘTI

ARTĂ ȘI MENTALITATE

de CARMEN POPESCU

Zice David prorocul: „Vlăața este floare / Nu trăiește,
ce îndată este trecătoare”.

MIRON COSTIN, *Vlăața Lumii*

Domeniul lespezilor funerare, tratat fiind ca artă minoră (o împărțire mai degrabă pe criterii dimensionale, decît pe probleme plastice), nu a beneficiat aproape de loc de o cercetare atentă și, mai ales, amănunțită. Cu excepția interesului pentru secolele XIV—XVI¹, pietrele de mormînt din Țara Românească nu au suscitât studii decît în cazul operelor „princeps”, consacrate domnitorilor (Matei Basarab, Șerban Cantacuzino) ori, eventual, primilor boieri de pe lîngă scaunul domnesc, de altfel rude de sînge cu primii (aici seria Cantacuzinilor fiind cea mai mare).

Studiul de față își propune, în primul rînd, să atragă atenția asupra acestui fenomen complex și, credem, extrem de interesant. Nu ca o compensare, pentru că paginile acestea nu cuprind o repertoriere completă a pietrelor tombale din Țara Românească, de la finele veacului XVII pînă la începutul celui de-al XIX-lea. Mai mult decît atît, materialul documentar reprezintă un număr nu foarte larg de exemplare cercetate (din zona bisericilor bucureștene și a unei arii limitrofe Bucureștiului, din perimetrul vechiului județ Ilfov). Cu alte cuvinte am format un eșantion de lucru care să permită, pe cît posibil, generalizarea unor concluzii teoretice, domeniul fiind interesant mai ales pentru conturarea unor mentalități de epocă (de altfel, jaloane esențiale în edificarea unei civilizații brâncovenești și postbrâncovenești), cu atît mai mult cu cît exemplele se întind și pe arie aulică și pe arie provincial-populară, piatra de mormînt fiind nu numai o necesitate (nu totdeauna foarte costisitoare) ci și o necesară exprimare a respectului și pietății față de defunct.



Scurtă evoluție: acest foarte sumar capitol intermediar nu își propune o istorie pe scurt, ci doar o marcarea a unor etape anterioare parcurse prin evoluția compozițional-stilistică a lespezilor funerare.

Punct de plecare ar fi, prin coerența sa, momentul epocii lui Neagoe Basarab — pietrele tombale ale familiei acestuia, cît și ale unor alte personaje ale vremii. Suprafața lespezilor din această perioadă este împărțită în două zone decorative: cîmpul central, care primește decorația propriu-zisă, și chenarul, unde se desfășoară inscripția, pomenind pe cel defunct. Repertoriul ornamental se reduce, aproape în exclusivitate, la motive geometrice — rozete și entrelac-uri; atunci cînd apar elemente vegetale sau antropomorfe, ele se circumscriu într-o viziune strict simbolică și, de aceea, foarte schematizată: în acest sens, apar craniul lui Adam și Arborele Vieții. Această linie simbolică reia o tradiție mai veche, ilustrată încă din veacul al XIV-lea (lespedea lui Vladislav I)²,

¹ Pavel Chihaia, *De la „Negru Vodă” la Neagoe Basarab*, București, 1978; și aici un studiu colateral.

² Un studiu dedicat acestei chestiuni este cel al lui Pavel Chihaia, *op. cit.*, unde se remarcă prezența permanentă și semnificativă a crucii, apărînd în două ipostaze diferite —

În secolul XIV este utilizată „Crucea Vie”, simbolizînd arborele vieții, lemnul roditor, două veacuri mai tîrziu fiind prezentată ca instrument de supliciu, alături de ea apărînd anexe (ramura înverzită, steagul Victoriei) pentru a-i accentua rolul de mîntuire; simbolul solar este o altă permanență.

Fig. 1. Lespedea funerară a lui Șerban Cantacuzino (1688), biserica Cotroceni.



simboluri ce pot fi citite ca o interpretare a capitolului 22 din Apocalips³, legenda lui Adam fiind susceptibilă și ea de a funcționa ca sursă. Craniul lui Adam, crucea cu instrumentele patimilor, soarele ca simbol al lui Christ, la care se adaugă inițialele **A.D.P.E** (Mesto lobnae rai boje = locul crucii e raiul Domnului, din Marele Octoih) — pietrele de mormânt din această epocă sînt un semn cu trimitere clară către Mintuire și Viață Spirituală. Valoarea semnică (de data aceasta pe un alt nivel) va fi de găsit și în decorația lespezilor muntenești ulterioare, respectiv într-un grup aparte: Radu de la Afumați (biserica Minăstirii Curtea de Argeș, 1529), Albu Golescu (Vierosi, 1574) și Stroe Buzescu (Stănești, 1602); crucea este din nou prezentă, dar nu ca simbol al patimilor lui Christos, ci ca personificare a victoriei creștinismului. Locul acordat acum inscripției este mult mai important, textul fiind similar unei pagini de cronică, în care sînt enumerate faptele de viteză ale celui mort; deasupra inscripției se află reprezentarea figurativă închipuind imaginea ecvestră a defunctului (Stroe Buzescu este reprezentat chiar luptînd cu tătarul). Dar apariția acestei imagini nu înseamnă o evoluție către autonomie a decorației lespezii, ea avînd valoarea unui semn izomorf cu textul; la rîndul ei, inscripția capătă un rol simbolic — ea nu este doar evocarea bătăliilor la

³ Apoc. 22, 2: „Și în mijlocul pieții din cetate, de o parte și de alta a rîului crește pomul vieții...”; 5: „Și noapte nu va mai fi; și nu au trebuință de lumina lămpii sau de

lumina soarelui, pentru că Domnul Dumnezeu le va fi lor lumină și vor împărți în vecii vecilor”. Și pe de altă parte să nu uităm imaginea lui Iisus ca „Sol Invictus”.

Fig. 2. Lespedea funerară a lui Radu Spătaru (1715).



care a participat cel îngropat sub această piatră, ea este evocarea și invocarea unei victorii creștine asupra păgînilor.

Amploarea acordată acum textului conduce mai departe în veac, adăugînd și ceea ce lespezile primelor decenii din secolul XVII și apoi spre mijlocul secolului anunțau timid a fi tipologia în-tilnită de acum la exemplarele epocii cantacuzine și după aceea brâncovenesti și postbrâncovenesti. Părăsind definitiv geometricul în favoarea vegetalului, pietrele tombale ale finelui de veac XVII și apoi în secolul XVIII demonstrează pentru prima oară utilizarea decorației de dragul ei (sau aproape); ornamentul nu mai este în primul rînd simbolic, este investit cu maximum de valoare decorativă, el este un prilej de a împodobi. Decorația lespezilor din perioadele anterioare este o invocare, o formulă; pentru Neagoe Basarab se invocă o victorie prin spirit (în sens teologic creștin), pentru Radu de la Afumați se invocă victoria creștină, dănuirea activă prin luptă. Fără ca renunțarea la simbol să fie brutală, acesta trecînd acum mai degrabă într-un plan al alegoriei⁴, victoria pe care ar aduce-o epoca brâncovenească este, fără îndoială, aceea a unei sărbători a vizualului. Sintem la hotarul în care imaginarul cunoaște o expansiune deosebită, proliferînd pe fațadele edificiilor epocii (chenare de fereastră, portale), chiar lespezi funerare, iconostase, argintărie, pagini de manuscris;

⁴ Vezi Carmen Popescu, *Zoomorf și antropomorf: polisemitismul plasticii monumentale brâncovenesti*, în SCIA-AP,

tom 34, 1987, p. 3—15.

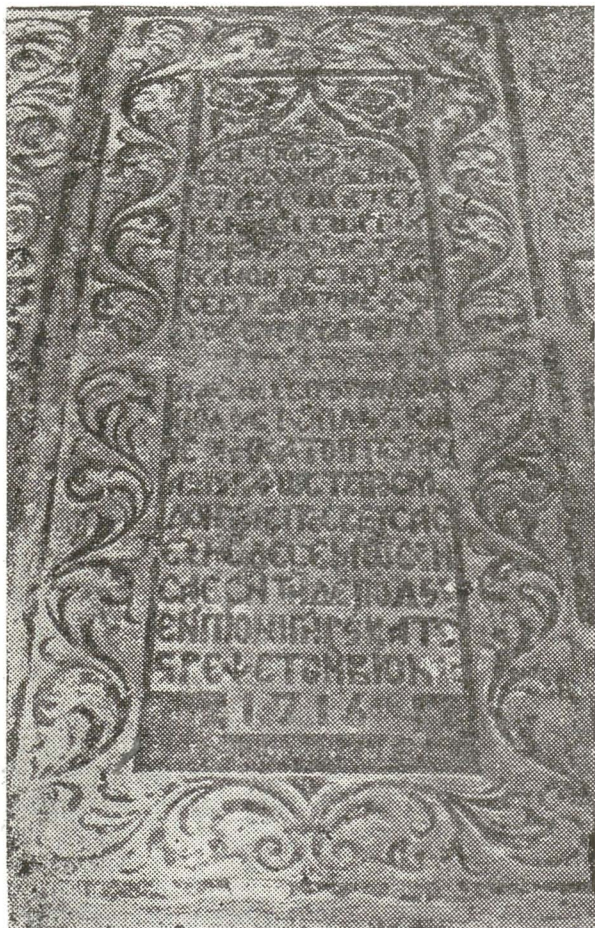


Fig. 3. Lestone funerară (1716), biserica Radu Vodă, pronaos.

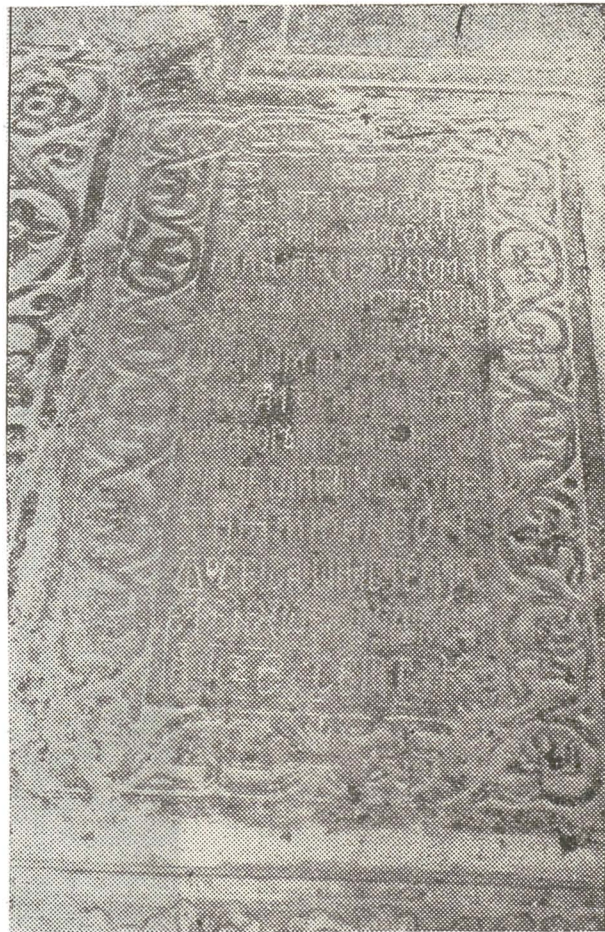


Fig. 4. Lestone funerară (1765), biserica Radu Vodă, pronaos.

vederea începe a se deschide cu fervoare înspre afară, fiind încă o manifestare a aceluși văz interior a cărui apologie o face Dionisie Aghioritul („... scurtă cuvîntare și pentru organul cel dinăuntru al simțirii sufletului, adică pentru nălucire ...”) ⁵.

★

Sub semnul lui ornatus. Schema tipologică a pietrelor de mormînt din această perioadă prezintă o inversare a celei de început de secol XVI : acum chenarul este rezervat decorației plastice, pe cînd cîmpul central este ocupat, aproape în întregime, de inscripție ce lasă uneori loc în partea superioară, sau chiar și în cea inferioară, ornamentului cu un rol important în economia „mesajului” compoziției decorative. Fără a reprezenta o regulă rigidă, căci variațiile sînt mari în ceea ce privește repertoriul ornamental, tehnica și calitatea execuției, tratarea (cu nivele de încifrare, sau nu), lungimea și importanța textului, acesta este în linii mari modelul pe care îl definitivează epoca brîncovenească (aducîndu-și propriul aport la exemplele basarabești și cantacuzine), model care iradiază în întreaga arie de artă muntenească pînă către mijlocul secolului XIX, mai ales în mediile provincial-populare ale acestui ultim veac de persistență a artei feudale. Această lungă viață a unei tipologii demonstrează, desigur, o inveterată mentalitate, căreia îi corespunde, ca rezultat, și o satisface printr-o astfel de formulă, și dacă este un simptom al epocii proliferarea pietrelor tombale și pentru stările de jos (mici meseriași și negustori ai mahalalelor urbane, țărani mai înstăriți ai obștilor satești, precum funcționează și înmulțirea ctitoriilor de obște pentru veacul al XVIII-lea), tot astfel un simptom trebuie considerată a fi și proliferarea mentalității amintite.

Analizînd structura lespezilor funerare ca produs al acestei mentalități generalizate, se constată ca mecanism al structurării acestora din urmă apetența pentru „ornatus”. „Ornatus” care împletește aici, în chip unic, nivelul plastic cu cel literar, într-o singură și aproape unitară compoziție. Un fapt

⁵ Și să notăm că scrierile lui Dionisie Aghioritul („Carte sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simțiri, a nălucirii

și a inimii”) erau traduse și tipărite la Neamț în 1826 !

fără precedent, egalat poate doar de relația imagini/text din cărțile populare ale vremii, care afirmă o anume deschidere spre artă, o plăcere a împodobitului și a înfrumusețatului.

Fără să supraproportionăm greșit acest fenomen, căci după cum am spus, lespezile epocii nu reprezintă un tot unitar ca tratare și execuție (după cum, diferențe de acest tip se pot citi și în arhitectura și pictura de acum), stilul brâncovenesc ca generator de școală pe încă un secol în față a fost citit ca novator tocmai prin puterea unificatoare și perenă a limbajului său decorativ.

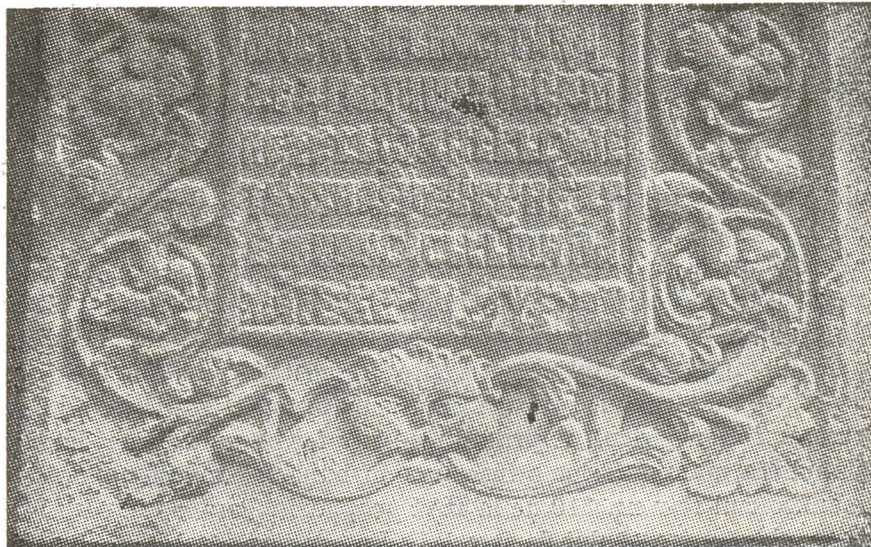


Fig. 5. Lespede funerară (detaliu).
Lapidariul bisericii Stavropoleos.

Deschiderile spre Occident, de factura împrumuturilor renașcentiste ori baroce, precum și absorbirea exemplelor orientale, prin filiera cosmopolită a Constantinopolului, au fost discutate adesea în termeni de viziune barocă sau apetit barochizant. Nu este locul să zăbovim aici asupra fastului imperial brâncovenesc, asupra temei desfătărilor (gustată în strălucirea palatelor și grădinilor domnești și boierești), ori a lumii ca spectacol, sau doar ca vis, de unde și firească legătură cu temele „fortuna labilis”, „vanitas” ... (asupra cărora vom reveni) — toate acestea pledează dacă nu pentru un gust baroc autentic, atunci pentru o mentalitate locală consonantă acestui fenomen, pentru o disponibilitate de a gândi și a acționa astfel, de a trăi și a medita în acest fel. „În accepția dată de Edgar Papu barocului, adică a înțelegerii acestuia ca tip de existență, cultura brâncovenească poate apărea ca reacția de apărare — fastul prin compensație —, strălucirea stilului brâncovenesc apare ca expresie a unei poziții defensive a unei societăți urmărite de sentimentul frustrării, generat de neputința unei împotriviri eficace în fața dominatorului otoman”⁶. Nu credem că o asemenea motivație este cea mai pertinentă în a surprinde resorturile mentalităților epocii; ce este cert însă, este că semnul acestor vremi este cel al unei deosebite rafinări, operate, pe baza schițelor din epoca lui Matei Basarab, de fecunda perioadă cantacuzină. O rafinare care este și un semn al decadentei, căci ce mărire nu are și cădere în lume, precum și „Ce nu petrece lumea și în ce nu-i cădere? / Spuma mării și nor suptu cer trecătoriu, / Ce e în lume să nu aibă nume muritoriu?”⁷ Dacă tema sorții trecătoare ne apropie încă o dată de domeniul studiat, ea este pe de altă parte o constantă în sensibilitatea epocii, și nu întâmplător.

Revenind însă la problema lui „ornatus”, ca rafinament de percepție, literatura de acum este și ea îndatorată unei astfel de viziuni. Este necesar să acordăm o atenție cel puțin egală literaturii pentru că în multe din exemplele de lespezi cercetate, importanța textului este la fel de mare, dacă nu o depășește chiar pe cea a decorației plastice. În acest punct, mai mult decât literatura în sine, ne va preocupa problema retoricii din două motive; a) retorica, ca direcție literară ce uzează din plin un instrumentar al ornamenticii literare; b) ca direcție filozofică, latură mult mai susceptibilă de a intra în economia unui text funebru. De altfel, cele două direcții (literară și filozofică) sînt și cele pe care se axează învățămîntul retoric, lumea bizantină (ca punct inițial de referință pentru

⁶ Andrei Busuloceanu, *Constantin Brâncoveanu în viziunea istoriografiei române și străine*, în *Constantin Brâncoveanu*, București, 1989, p. 19.

⁷ Miron Costin, *Viața lumii*, în *Poezie veche românească*, București, 1985, p. 91–94.

textele noastre) moștenind ambele tradiții. Aproximarea poezie — rațiune, elocvență — filozofie este considerată a fi simptomatică pentru comentariile retorice de secol XVIII⁸. Într-una din teoriile referitoare la nașterea elocinței, aceasta e legată de apariția limbii și a factorului civilizator (Cicero considerind-o o parte a artei guvernării); tocmai în „nevoia de comunicare”, Tzvetan Todorov descoperă însăși originea ornamentului sau prozodia limbajului, considerind că „nașterea retoricii ca disciplină specifică este prima mărturie, în tradiție occidentală, a unei reflexii asupra limbajului”⁹.

Textele retorice din literatura românească comportă, în mod firesc, o dublă aspectare: cea a nivelului cărturăresc și cea a nivelului popular (zone între care, probabil, exista măcar un canal de comunicare). O primă mărturie în ceea ce privește aspectul retoric al literaturii populare este *Descriptio Moldaviae* a lui Dimitrie Cantemir, în care pe lângă alte specii de orații culte și populare este pomenită și orația funeabră.

Modalitățile de contact ale cărturarilor români cu literatura oratorică au fost realizate prin circulația manuscriselor timpurii (pentru oratoria de sorginte bizantină) și frecventarea unui învățămînt de specialitate, fie în țară fie peste hotare, și aceasta sigur pentru vremuri mai înaintate (mai ales literatură de sorginte apuseană, dar și perpetuarea tradiției bizantine). Pentru Bizanț, retorica rămîne un „ideal formativ”, desigur altul decît pentru antici, vorbirea elevată și textul încărcat de ornamente constituind teme constante ale exercițiului cărturăresc¹⁰. Intermediari ai contactului prozei oratorice bizantine cu teritoriul nostru fiind manuscrisele filierei sud-slave¹¹, care pentru o perioadă de început propagă doar zona oratoriei sacre, pentru ca apoi să introducă și alte genuri, cum ar fi panegiricul, în primul rînd sub forma unor texte de factură „necrologică” (secolul XIV). Circulația manuscriselor a însemnat în bună măsură și copierea lor, după cum atestă și textul din manuscrisul slav nr. 310 de la BAR, copiat în Țara Românească în secolul XVI, cuprinzînd traducerea slavă a tratatului de retorică „Despre figuri” al bizantinului Gheorghios Hirovoskoi” (sec. X).

În ceea ce privește învățămîntul ca modalitate de pătrundere a literaturii oratorice și a formării unor studiosi cu astfel de preocupări și deschideri, nu putem detalia în paginile de față o istorie a acestuia. Dar necesară pentru înțelegerea importanței acordate în epocă este chiar și o succintă punctare: școala latină de la Putna, datînd din secolul XV, a avut drept cărturari pe ritorul Eustatie (menționat aici încă din 1493) și pe ritorul Lucaci (ultima mențiune 1581)¹²; apoi inițiativa lui Petru Movilă în primele decenii ale veacului XVII (pe atunci doar arhimandrit al Lavrei Pecerska), de a înființa colegii — strict ortodoxe — de factură latină și polonă (unde cursul mediu cuprindea și retorica, după tipare apusene, clasice, cu ajutorul unor „manuale” manuscrise kievienne); de amintit aici, fie și în treacăt, dorința lui Despot Vodă de a transforma Școala latină de la Cotnari într-o Academie (aducîndu-l în fruntea ei pe Johannes Sommer); paralel cu Academia Movileană, Vasile Lupu înființează în 1640 la Trei Ierarhi un „colegiu” (tot cu ajutorul lui Petru Movilă), în care retorica și-a găsit un loc important în prima perioadă de preponderență kieviană (deci și latină; alături de profesori veniți de la Kiev, rector era Sofronij Počaskyj, profesor de faimă și de altfel fost rector al așezămîntului movilean), cît și în etapa profesorilor greci, cînd probabil retorica se preda conform ultimelor elaborări ale lui Theophil Corydaleu (rector al Marii școli naționale din Constantinopol). Corydaleu va domina și peisajul cultural (deci și pe cel de speță oratorică) al învățămîntului muntenesc: „schola graeca et latina” de la Tirgoviște din timpul lui Matei Basarab îl avea profesor și pe Pantelimon Ligaridis, adept al lui Corydaleu, ca apoi Academia demnească de la Sf. Sava din București să fie dominată de aceeași personalitate în elaborarea structurilor sale didactice¹³. Dar în perioada cantacuzină și, mai ales, în cea brâncovenească studenții români frecventează și cursurile unor renumite așezăminte străine de mare reputație: Universitatea din Padova (unde studiasse și Constantin Cantacuzino), în intervalul 1698—1705 „colegiul grecesc” fondat de Benjamin Woodroffe la Oxford, iar mulți dintre cei veniți în Anglia vor pleca mai departe în Olanda sau la noua universitate germană din Halle¹⁴.

⁸ Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, București, 1976, p. 19.

⁹ Oswald Ducrot — Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972, p. 99. Citat și în Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ Dan Horia Mazilu, *Proza oratorică în literatura română veche*, I, București, 1986, p. 38.

¹¹ Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 60—64, 138.

¹² Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 82.

¹³ Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 149, 157, 162, 164, 159, 160, 165.

¹⁴ Andrei Pippidi, *Un episod al relațiilor româno-engleze: Corespondența dintre Constantin Brâncoveanu și lordul Paget, în Constantin Brâncoveanu*, p. 144—145.

În această atmosferă ferventă și erudită chiar, contactul cu gândirea barocă este inevitabil, la fel cum raționalismul european al epocii își are și el aportul său în formarea cărturarilor români. Rhetorica, ca știință exaltată de maniera barochizantă de existență, devenise tot mai mult din *ars bene dicendi* o *ars pulchre loquendi* (căci în fapt persuasiunea — tot mai puțin necesară — face loc aplicării preceptelor stilistice, preocuparea căzind asupra unei literaturizări, unei ornamentări cit mai bogate¹⁵).

Tocmai problema transgresării spre o *ars ornandi* este cea care ne interesează, permițând conjuncția la nivel unitar între ornament plastic și ornament literar, lucru pe care îl întâlnim, după cum arătam, perfect coroborat în planul compoziției duale (plastică/text) a lespezilor funerare. Acest domeniu, ca o *Dioptră* a vremurilor, oglindește o mentalitate așezată sub semnul lui „ornatus”, în care nu doar plăcerea ochiului se complăce, stîrnindu-se totodată și zone mult mai adinci, mai grave.

★

Ornamentul și organizarea lui în compoziție. Această analiză presupune un unic model de abordare, dar prin prisma a două direcții; cea a decorației plastice (sculptate) și cea a decorației literare (la care e mai bine să ne referim sub denominativul global de „text”, deoarece nu întotdeauna comportă calități literare). Plastică și scriitură, nu numai că suferă un același tratament — cel al ciopririi în piatră — dar ambele au un numitor comun conceptual. Pentru acuratețea analizei însă, ne propunem o tratare diferențiată, începînd cu ornamentica plastică.

Revenind la tipologia lespezilor funerare brâncovenești, deci și postbrâncovenești, în general locul destinat decorației este cel al chenarului, exuberanța compoziției plastice îngăduindu-și uneori să cuprindă și cîmpul central (rezervat inscripției), dar atunci numai pentru a așeza în zone privilegiate ornamente cu caracter simbolic ori alegoric. Există, evident, cazuri în care acest chenar vegetal lipsește, doar textul fiind punctat la terminări de fraze cu mici și schematic ornamente florale (vezi piatra funerară din stînga pridvorului, la schitul Balamuci, finele secolului XVII). Cazurile acestea sînt totuși rare, iar atunci cînd orice ornament lipsește cu desăvîrșire este limpede că avem de-a face cu pietrele unor oameni de loc înstăriți (cu toate că sînt dese exemplele de „înfrumusețare” a mormintelor unora din această categorie).

Prototipurile serilor dezvoltate pe parcursul a peste 150 de ani sînt mormintele Cantacuzinilor, adevărate monumente de sculptură funerară, a căror complexă compoziție și bogată ornamentație nu o vom reîntîlni nicăieri de aici înainte reprodușă cu un același fast și extraordinar simț artistic. Capul acesta de serie cuprinde lespezile lui Matei Cantacuzino (1685), Șerban Cantacuzino (1688; foto 1), Iordache Cantacuzino (1692), pentru a opri înșiruirea înainte de pragul secolului XVIII. Repertoriul ornamental este cel care se afirmă acum ca stil al epocii care se deschide: vrejul de acant într-un ritm sobru și alert totodată, cu o tratare vie, lipsită de orice uscăciune; lui i se asociază suculența florilor de acant, sculptate în formule variate, fără a fi îngădite de tipare. Prima piatră tombală, cea a lui Matei Cantacuzino, stă sub o așteptare mai austeră, cu un suflu aproape înghețat datorită desfășurării perfect simetrice a mlădițelor severe de granat; dar și aici, tratarea mascheronilor vegetali din colțurile inferioare (și ei, motive favorite de aici încolo) și a capetelor de ingeri cu aripi (colțurile superioare) aduc o notă de vioiciune plastică, printr-o simțire perfectă a materialului. Tehnica este diversă chiar și în interiorul acestei grupe, predominînd însă tratarea în altorelief, de la autonomizarea ornamentului, aproape desprins de fond (Matei Cantacuzino), pînă la integrarea acestuia într-o masă mai compactă, și ea ridicată deasupra pietrei de fond (Iordache Cantacuzino).

Sintem în zona sculpturii cantacuzine și brâncovenești, în care împrumuturile circulă liber de la portal la ancadremente de fereastră, baze și capitele de coloană, briie, loggii și balustrade de foișor. Instrumentarul decorativ care se cristalizează acum în stil este comun și celorlalte domenii de artă decorativă și este normal ca lespezile funerare ale epocii să uzeze în aceeași măsură și cu aceleași diverse disponibilități de el (cunoscuta problemă a originii acestei ornamentici — respectiv imaginile miniate ale tipăriturilor vremii — își găsește o și mai mare aplicabilitate în cazul pietrelor tombale, dat fiind similaritatea compozițională plastică/text; un exemplu, printre multe altele, a fi cel al paginii de titlu al *Evangheliei greco-române*, tipărită în 1693 în București).

¹⁵ Dan Horia Mazilu, *op. cit.*, p. 28, 50.

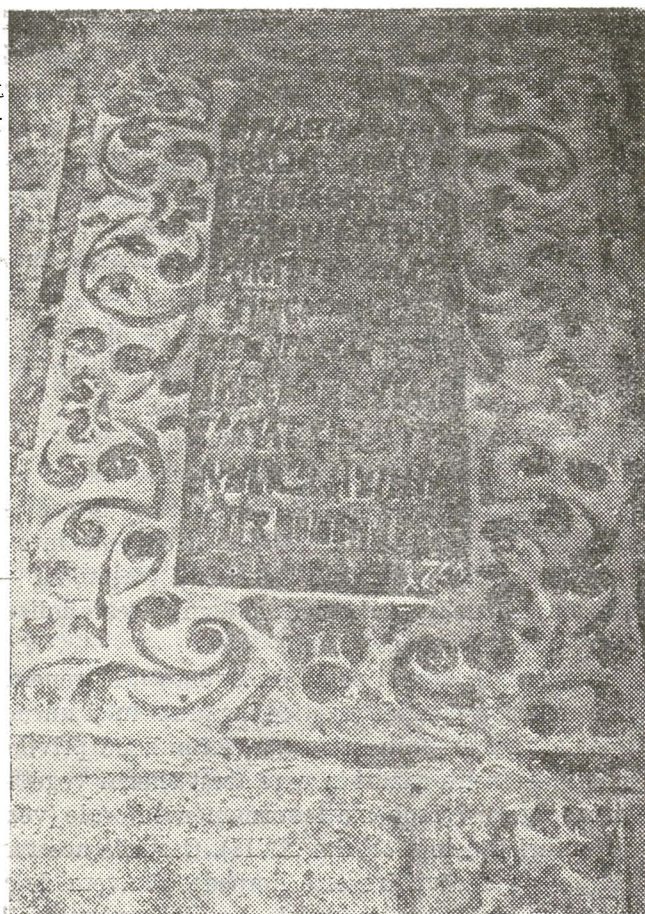


Fig. 6. Lespede funerară (1760), biserica Radu Vodă, pronaos.

Lipsa unui repertoriu complet al lespezilor funerare mînteneste din perioada sfîrșitului de secol XVII și începutului celui de-al XIX-lea, ne împiedică să stabilim cu precizie toate structurile compoziționale existente (dispunind însă de principalele matrice formale), precum și apartenența clară la vreo școală de sculptură sau alta. Chestiunea școlilor de sculptură este oricum dificilă, datorită mării diversități de tratare a unui aceluiași motiv decorativ și a multiplelor tipuri de abordare tehnică a repertoriului constituit. În acest peisaj atît de variat vom întîlni transpuse în piatră (și prea rar în marmură) vrejuri vegetale pline de vervă (lespede datată 1726, pronaos Radu Vodă; 1760, pronaos Radu Vodă, fig. 6; 1733, pronaos Radu Vodă; lespezi în pridvorul și pronaosul Colței; strălucitorul mormînt al Bălașei Cantacuzino și, într-o concepție similară, cel al ctitorului minăstirii Pantelimon, Grigore Ghica; piatra de pe mormîntul lui Iancu Văcărescu și cîte altele), ori vrejuri cu creștere stingace, abia croindu-și drum în piatră — aici exemplele fiind la fel de numeroase (biserica de la Afumați). Pe volutele sprintene sau mai rigide ale acestor înfășurări vegetale ce năpădesc materia anorganică, înfloresc opulente sau timide flori de acant de cea mai bună tradiție renașcentistă (lespede 1739, lapidariul Stavropoleos, fig. 7) ori într-o tratare autohtonizată (fragment de lespede în curtea bisericii Doamnei), heliantul alături de floarea de bujor (lespede 1693(?), pronaos Radu Vodă), mai provincialele flori de dovleac, formînd însă compoziții bogate (1742, Radu Vodă) sau lăleaua în cele mai diverse formule (pînă la cea foarte schematizată — 1765, Radu Vodă, fig. 4). Acestor elemente vegetale la care se adaugă și reprezentări de pomi li se alătură mai rar mășcheronul, într-un fel și el aparținînd regnului vegetal prin caracterul său hibrid (de notat aici, foarte reușitul exemplar zoomorf de pe o lespede de la lapidariul Stavropoleos), capete de îngeri cu aripi ori chiar îngeri reprezentați în întregime (1739, lapidariu Stavropoleos, fig. 5), vase cu flori într-o viziune orientalizantă, soarele și luna, craniu cu oase sau chiar craniul lui Adam și în foarte puține situații crucea. Acestui instrumentar i se adaugă repertoriul heraldic alcătuit din steme și tenanți, plasat în partea superioară a cîmpului central (lespedea mitropolitului Ioanichie al Stavropolei, 1742, sau a marelui vornic Ioan Dimaris, ambele lapidariu Stavropoleos). Organizarea acestor motive ornamentale urmărește, după cum arătăm, un traseu rectangular, structurînd, în ciuda aridității spațiului de decorat, compoziții de mare armonie și echilibru. Sînt și situații în care fantezia artistului renunță la dreptunghiularitatea cîmpului central, pentru a încadra inscripția într-un arc semicircular, poligonal sau trilobat — ca frontospiciul din tipărituri și manuscrise, sau ca o fereastră ce se deschide spre o altă lume (un exemplu de mare rafinament este cel al lespezii lui Gheorghe Castriotul, 1716, Radu Vodă, fig. 3). De o aceeași mare diversitate sînt și tehnicile de execuție a pietrelor funerare; chiar dacă starea proastă de conservare a multora din ele nu mai permite o analiză atentă a manierei de lucru, categoriile tehnice în care se înscriu variază de la relieful înalt, stăpînit cu o mare forță plastică și subtilă tratare, pînă la méplat-ul abia desprins de fond, în care cel mai adesea se ridică o problemă de calitate a meșteșugului și nu de opțiune. Pentru că, așa cum este firesc pentru niște obiecte destinate unor beneficiari atît de diverși, nici calitatea nu este o constantă, eșantionul de lucru cuprinzînd și exemplare de o mare vigoare și finețe artistică (1739, lapidariu

Stavropoleos, fig. 7), dar și exemplare modeste atît ca execuție cit și ca concepție.

Lăsînd la o parte aspectul formal, plastica lespezilor funerare brâncovenesti și postbrâncovenesti, dat fiind momentul în care este gîndită și realizată și obiectul destinației sale — tulburătoarea întîlnire cu moartea — incită la meditație, și de aici la posibile descifrări simbolice. Este adevărat că numărul pietrelor tombale ce permit astfel de trimiteri nu este mare, dar, în același timp, nu poate fi ignorată prezența unor compoziții cu încărcătură simbolică (perpetuate pînă la mijlocul secolului XIX). Citiunile în cheie nu pot fi considerate neavenite sau aleatorii, atîta vreme cît cunoaștem apetitul pentru incifrări din literatura epocii: versurile la stemă (în această categorie putînd fi incluse și stihurile lui Antim Ivireanul despre blazonul său), calendarele, trepetnicele, gromovnicele, zodiacale, seriile de predicțiuni — fie că fac corp aparte, fie că sînt incluse ca „dezlegări” ermetice în texte mai ample. Este un apetit mărturisitor și el al unei mentalități erudit manieristă, dar și prolix barocă în urmărirea labirintică a unor stufoase încrengături semnice și ar fi nedrept să răpim tocmă vizualului această facultate, apelînd din nou la cele scrise de Dionisie Aghioritul despre nălucire: „... după cum vederea vede lucrurile în ipostazul lor, întru acest chip și nălucirea văzute făcînd pe cele ce nălucesc, și ea le pune de față oarecum în ipostazul lor”.

Acest al doilea nivel se constituie, la rîndul lui, într-un grup de teme. 1. **Memento mori**: motivul uzual al acestei teme este craniul de mort cu cele două oase încrucișate plasate dedesubt. El apare pe o lespede din pronaosul bisericii Doamnei (cu toate că aici surmontarea sa prin imaginea crucii din partea superioară a inscripției permite contaminarea cu motivul craniului lui Adam), lespezile datate 1739 și 1760 de la Radu Vodă, fig. 6, precum și lespezile de secol XIX de la Netezești și Grecii de Mijloc (Sitaru), fig. 12, 13. Motivul este aproape un loc comun al culturii veacurilor XVII și XVIII, întîlnindu-se și în mediul cult și în cel popular; „Moarte minunată ești,/Unde vrei cîrînd sosești/Omul gîndește că-s glume/Tu iute îl muți din lume./ Și la tine nu-i iertare/Că pe slab și pe cel tare/ Cu a tale groaznici miini/ Pe tineri și pe bătrîni/ Îi răpești și nu te uiți/ Din lume cîrînd îi muți”¹⁶. De aici și pînă la „*fortuna labilis*” nu este decît un pas, iar formula motivațională „pămînt ești din pămînt te întorci” este de natură să îngrijoreze și mai mult¹⁷. 2. **Lumea**



Fig. 7. Lăspede funerară (1739). Lapidariul bisericii Stavropoleos.

¹⁶ Idem, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 220.

¹⁷ În legende populare ale creării pămîntului, acesta este făcut de Dumnezeu din nisipul (de pe fundul Apei Primordiale) rămas sub unghiile Nefirtatului. De aici, poate, legătura între pămînt și trupul omenesc, vindut Diavolului după izgonirea din Rai — și tot de aici — spune Simion Florea Marian — „vine că oamenii se tem de morți, pentru că atunci cînd moare cineva dracul vine și-l revendică pentru că e făcut din pămînt și pămîntul e al lui” (Simion Florea Marian, *Înmormîntarea la români*, București, 1892, p. 51). O astfel de credință ridică întrebarea dacă nu cumva motivele

plastice vizuale utilizate în ritualul înmormîntării nu au un rol apotropaic? Situație care nu ar fi valabilă în cazul temei de față, dar ar putea deveni atunci cînd sînt utilizate Crucea, Arborele Vieții ș.a.

Revenim însă la confluența temelor *Memento mori* și *Fortuna labilis*: „aicea zace trupul celui de bună rudă și prea înfrumusețat și întru loată mindria răsăfat (s.n.C.P.) ...” (lespede, Plătărești, 1645) și deșertăciunea frumuseții trupesti, surpată de pămînt, „De-aș putea, eu m-aș rugare/ La pămînt așa de tare/ Să nu te-nceapă din față,/ Să te-nceapă dintre spete/ C’acolo nu prea se vede ...” (bocet de fecior, Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 136).



Fig. 8. Lespede funerară (sec. XVIII), biserica Radu Vodă, pronaos.

în așteptarea făgăduirii Rai. Pentru că „... toate făpturile lui D(u)mnezeu știu vremile sale/ Știe soarele umbletul său, răsăritul și apusul său. Ști(sic) luna și stelele vremia lor, știu florile cîmpilor și frunza codrilor vremea înfloririi și a uscăciunii sale Numai ticălosul om nu știe cînd va veni la dînsul moartea”²¹. S-a simțit nevoia ca această dramatică și perpetuă instabilitate să fie echilibrată prin raportarea la repere permanente: astfel se motivează prezența soarelui²² și lunii în sculptura funerară. Ei sînt martorii eterni și implacabili ai destinului omenesc, soarele ca vechi simbol al vieții generatoare, luna — un revers al medaliei, misterul tenebrelor. Ca martori sînt și invocați în stihurile de început ale „Povestei de jale pre scurt asupra nedreptei morți a preacinstului Constantin Cantacuzino, marelui postelnic al Țării Românești”, întocmită de Radu Greceanu: „Pămîntule și cerule,

dreptilor, Mintuire, Înviere, ele nu formează o temă unitară, dar se întîlnesc într-o problematică comună, care rezolvă tocmai condiția tragică a temelor *Fortuna labilis*, *Memento mori*, dacă trupul este sortit putreziciunii, sufletului i se hărăzește o nouă viață; căci moartea întru carne înseamnă Învierea întru Spirit. Redempțiunea prin Mintuire, după cum am văzut și după cum era și firesc să fie, este o constantă în reprezentările lespezilor funerare de-a lungul veacurilor de artă muntească. Anii stilului brâncovenesc și postbrâncovenesc utilizează, din cadrul acestui repertoriu, motivul crucii însoțit de însemnele soarelui și lunii și uneori și de craniul lui Adam¹⁸. Chiar dacă încărcată de ideea sacrificiului, crucea nu mai este cea a patimilor (ca pe mormintele familiei lui Neagoe Basarab); acum ea reprezintă în primul rînd un temei și o speranță, „... avînd buna nădejde a învierii”... după cum stă scris pe o lespede de la Colțea (1691) sub care odihnesc robii lui Dumnezeu jupanul Maxim cupețul și soția dumnealui, Maria. Iar în Cîntările Învierii în *Octoihul Mic*, se spune: „Prin lemn, Mîntuitorule, ai stricat blestemul lemnului, puterea morții cu înmormîntarea Ta o ai omorît”¹⁹. Dar, după cum se știe, speranța Mîntuirii nu-i este hărăzită decît celui drept și așa cum glăsuiește tipicul pentru înmormîntarea preoților²⁰ „... a venit asupra-mi moartea ca un fur ...”, muritorul trebuie să fie oricînd gata de a părăsi lumea cărnii, ținîndu-și sufletul curat

Precum și „Rîndulala înmormîntării mirenilor” glăsuiește: „Adusu-mi-am amînte de prooroculce strigă: eu sînt pămînt și cenușă și iarăși m-am uitat în mormînte și am văzut oase goale și am zis: oare cine este împăratul sau ostașul, bogatul sau săracul, dreptul sau păcătosul? ...” (*Molitvelnic*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1984, p. 211) și „Pîng și mă tîngulesc cînd gîndesc la moarte și văd în mormînte frumusețea noastră cea zidită după chipul lui Dumnezeu zăcînd: grozavă, fără mîrire și fără chip ...” (*Molitvelnic*, p. 211).

¹⁸ Craniul lui Adam — fapt deja menționat — investește crucea prezentă în compoziție cu o specificare strictă: este vorba chiar de crucea răstîgnirii Mîntuitorului, cea cloplită din pomul crescut pe căpățîna primului bărbat. Pomul acesta e zămislit din mlădițele aduse direct din Rai de unul din fiii

lui Adam, mlădițe care împletite au format o cunună purtată de Adam la îngropăciune. Prin urmare, crucea („crucea vie” cum mai este numită) s-a odrăslit direct din Rai, încheind astfel ciclul unei eterne Reîntoarceri.

¹⁹ *Octoih Mic*, Blaj, 1948, p. 48. Este evident că blestemul lemnului se referă la Pomul Cunoașterii din Rai, gustînd din fructul lui neamul omenesc a gustat și moartea, înțîlia oară.

²⁰ *Molitvelnic*, p. 272.

²¹ B.A.R., Manuscrisul românesc 3 234 Miscleanu (1790) — Cazanli la morți; f. 5. verso, f. 6.

²² Sigur că se poate proceda la o paralelă între Christos și soare, dar în cazul de față ceea ce primează nu este această comparație.

stelele și tu, lună/ ... a-ascultați d-ănpreună”²⁹. Într-o imagine care întărește ideea perenității lor²⁴, soarele și luna apar deasupra inscripției, în timp ce în partea inferioară este figurat într-un semicerc (închis ca într-un mormînt) craniul cu oasele încrucișate, însoțit de două atribute: coasa și torța aprinsă (lespede de sec. XVIII, pronaos Radu Vodă, fig. 8 — este întruchiparea Morții, o profundă meditație asupra Timpului cu două fețe, eternitate și clipă aduse laolaltă).

În formula compozițională amintită, crucea însoțită și de celelalte reprezentări este sculptată pe pietrele de mormînt pînă către mijlocul secolului XIX. În pietrele funerare de la Plătărești (a căror datare nu o putem stabili cu exactitate, plasîndu-le însă în secolul XVIII, vezi fig. 14 — precum și în grupul de lespezi de la Sitaru și Netezești (fig. 12, 13) compoziției i se adaugă vase de sorginte orientată, purtînd sau nu flori, cît și figurarea destul de schematică a unor pomi (de bănuît chiparoși). Motivul pomului este foarte important și el în economia ornamenticii sculpturii funerare. Simbologia dendromorfă legată de riturile și ritualurile de înmormîntare este extrem de complexă; vom schița modalitățile de implicare a pomului în aceste practici, folosînd schema lui Simion Florea Marian, îmbogățită și cu alte surse: a) Pomul Vieții omului²⁵; b) pomul ca ultimă jertfă a omului pentru împăcarea cu Dumnezeu²⁶; c) Pomul ca punte, trecătoare între cele două lumi²⁷; d) Pomul ca indicator al drumului pe care trebuie să-l parcurgă sufletul în lumea de dincolo²⁸; e) Pomul ca simbol rezumat al Raiului. Această ultimă ipostază este, probabil, cea mai aproape de trimiterea simbolică a reprezentării plastice a pomului pe mormînte. Figurarea sa pe lespezi are o bogată încărcătură, ce mizează în primul rînd pe asimilarea pomului cu „Arborele Cosmic”, „Arborele Vieții”, un „axis mundi” împlîntat în pămînt și cer deopotrivă. Și din această perspectivă pomul este un echivalent al Crucii (care are și ea varianta de „cruce vie” în reprezentare), fiind un simbol predilect al Redempțiunii și al vieții veșnice. Imaginea sa pe una din lespezele din pronaosul Colței sau complexa compoziție de pe lespedea din pronaosul de la Radu Vodă (1768, fig. 9, 10) leagă reprezentarea pomului de substanța textelor aferente, fie ele inscripții funerare ori inscrieri bisericești pentru petrecerea morților. Căci în *Rînduiala înmormîntării mirenilor* stă scris: „... Doamne, odihnește sufletul adormitului robului tău (N), în loc luminat, în loc de verdeață, în loc de odihnă, de unde a fugit toată durerea, întristarea și suspinarea...”²⁹, iar pe o lespede din 1725 (azi aflată în lapidariul de la Stavropoleos): „pe ei să-i fericeim cu toții după cuviință, rugîndu-ne stăpînului tuturor să le așeze sufletele într-un loc de verdeață”...³⁰, precum și „... Domnu să odihnească sufletu lui în sinu lui Avram...”³¹. Formularea atît de tipică „aici odihnește...” nu trebuie trecută

²⁹ Poezie veche românească, p. 56.

²⁴ Într-un bocet de înmormîntare, sufletului i se arată drumul: „... Să mergi cu soarele, / Iar nu cu apele, / Că soarele-l mergător / Și-napoi întorcător, / Dar apele-s curgătoare / Și-napoi ne-ntorcătoare”... (Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 106). Pe de altă parte, motivul solar al roții se întîlnește și în forma „toiagului” (luminarea avînd lungimea mortului, care îl însoțește pînă la băgarea în groapă); *ibidem*, p. 152, roata aceasta nu semnifică numai lumina ci și curgerea de nestăvilit a vremii, spirale fiind o cheazăle a infinitului. Apa (apele) este o prezență aproape nelipsită în definirea lumii de dincolo, ca element separator al celor două lumi; ne vom reîntîlni cu acest motiv și mai departe.

²⁵ Etnologia românească consemnează folosirea pomului în momentele chele de desfășurare ale vieții omenești: la naștere, la căsătorie și la înmormîntare. Pomul de moarte este uzitat îndeosebi la tineri, semnificînd printre altele și unirea sufletului defunctului cu o mireasă, un mire divin: „Voinice, voinice! (Nu-mi place, nu-mi place, / Ce nevastă-mi ai! / Naltă minunată, / Naltă și subțire, / Crescută-n pădure / Tălată-n secure!” (Cîntecul bradului, Simion Fl. Marian, *op. cit.*, p. 104).

Acest pom este însă și cel care ar fi însoțit pe cel acum doborît de moarte, la nunta sa pămînteană, dacă ea ar fi avut loc.

²⁶ *Ibidem*, p. 173.

²⁷ Lîngă apa ce separă tărîmul nostru de lumea sufletelor, crește un „brad al zinelor”: „Bradul se gîndia / Și trupinele-

ntîndia / Iară mortul îmi trecea / Unde dorul îl ducea / Marea fără nume / L-allal'ă lume...” (*ibidem*, p. 174), pomul îndeplinînd aici rolul mitic al lunții lui Charon. O altă ipostază de intermediar este cea de factură păgînă în care trupurile morților erau urcate în rîmurîșul copacilor, pentru a ajunge mai repede la cer (Andrei Olăteanu, *Dendromitologie românească a Paltinului* (I), în *Revista de Etnografie și Folclor*, nr. 4, 1987, p. 371—388), de unde și toposul „leagănușul de copac” (suscitîndu-se aici pomul ca „arbore al vieții”, axă sacră între Pămînt și Cer).

²⁸ Pornind de la figurări antice ale temei: „... vei afla pe latura stîngă a lăcașurilor lui Hades un izvor, / Iar în preajma lui stă înălțat un chiparos alb...” (tablîțele de aur din Petella, sec. IV—III î.e.n.), sau „... eu sînt istovît de sete și mă prăpădesc / Ci dați-mi să beau din veșnic curgătorul / Izvor de la dreapta, unde e chiparosul...” (tablîțele de aur din Eleuthernal, sec. II. î.e.n.; ambele scrieri ale cultului orfic, citate în *Fragmentele presocraticilor*, Iași, 1974, p. 43, 44), mitologia românească uzează și ea de acest motiv, răspîndit și în credința creștină mai ales prin intermediul apocrifelor „Vieți a Sfinților Vasile cel Nou”, care, descriînd traseul sufletului după parcurgerea vămilor, pomeneste despre un astfel de arbore „indicator” pe drumul dinaintea intrării în Rai.

²⁹ *Molitvelnic*, p. 187.

³⁰ Apud Alexandru Elian și colab., *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, București, 1965, p. 421—422.

³¹ Lespede funerară în curtea bisericii Colței, 1762 (*ibidem*, p. 232).

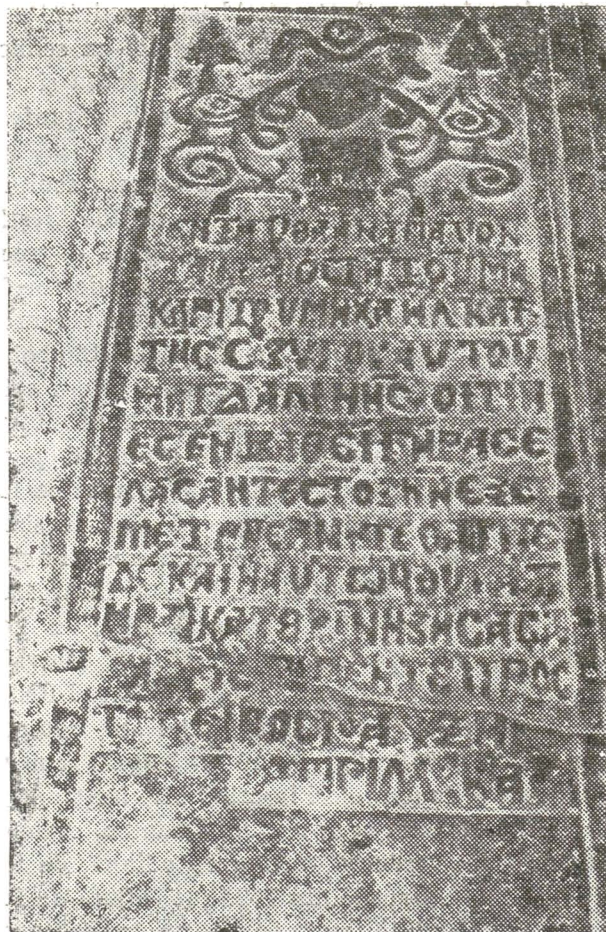


Fig. 9. Lespede funerară, biserica Radu Vodă, pronaos.

Fig. 10. Lespede funerară (detaliu), biserica Colțea, pronaos.



cu vederea, căci și ea încifrează în limbaj teologal o punte între om și divinitate; astfel iată cum glăsuiește o poezie liturgică bizantină: „... Căci aceasta este binecuvîntată zi a Sabatului/ Aceasta este adică ziua odihnei/ În această zi s-a odihnit de toate lucrurile sale/ .../ Fiul lui Dumnezeu cel unul născut/ După ce prin sfînta lucrare a morții sale/ el a intrat cu trupul în odihna Sabatului/ și s-a reîntors la veșnica obîrșie,/ el ne-a dat nouă/ prin învierea sa/ viață veșnică ...”³². Iar în *Cazaniile la morți* (BAR, ms. rom. 3 234 f. 15^v, f. 16) „scrie Sfîntul și dreptul Iov și zice așa moarte iaste răpaos omului celui drept”; și în aceeași Cazanie apare o descriere a Raiului (f.15) „... și acolo iaste dumbrava de tot feliu de pomi roditori și supt tot pomul este pat cu multă podoabă așternut. Și dă omului celui bun un pat de să odihnește pînă la zioa județului ...”³³.

În acest peisaj edenic (din care nici „izvorul vieții” nu lipsește: „la loc de pășune, acolo m-a sălășluit la apa odihnei m-a hrănit ...”³⁴), petrecerea sufletelor este o desfătare: „... pe care luîndu-l, o Doamne, tînăr de vîrstă, fă să se desfete în veci, în țara dreptilor” (lespede 1765, Radu Vodă, fig. 4)³⁵. Nu va fi de mirare, deci, dacă sufletul va fi asemuit unei păsări (lespede 1711, curtea bis. Doamnei, fig. 11), „sufletul meu ca o pasăre”, spunîndu-se în glasul de înmormîntare³⁶.

Ne aducem aminte aici de durerea atît de frumos strunită literar, din cuvintele lui Neagoe Basarab către fiul său mort: „... că tu erai stîlparea mea cea înflorită ...”³⁷, și atunci întreaga

³² Nicolae-Șerban Tanașoca, *Literatura Bizanțului*, București, 1971, p. 239–240.

³³ Această candidă vizlune populară, reprezentată (oarecum așa) uneori și în pictura exterioară a pridvoarelor, consună cu imaginea pe care o descriu cîntecele de înmormîntare despre rai: după ce sufletul trece de vămi întîlnește un pom încărcat cu felurite fructe și păsări, iar sub el este așezat un scaun care-l așteaptă pe defunct să se odihnească; pomul acesta e pomul dat pomană la moartea sa (Simion Fl. Marian, *op. cit.*, p. 174, 175).

³⁴ „Rînduiala înmormîntării preoților și a diaconilor de mir” (*Molitvelnic*, p. 240).

³⁵ Alexandru Elian, *op. cit.*, p. 355.

³⁶ „Rînduiala înmormîntării preoților și diaconilor de mir” (*Molitvelnic*, p. 237). Pe de altă parte, trebuie notată alcătuirea pomului sau stîlpului de înmormîntare cu o pasăre sculptată în lemn și așezată în virful său (Simion Fl. Marian, *op. cit.*, p. 100).

³⁷ *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, București, 1971, p. 239.

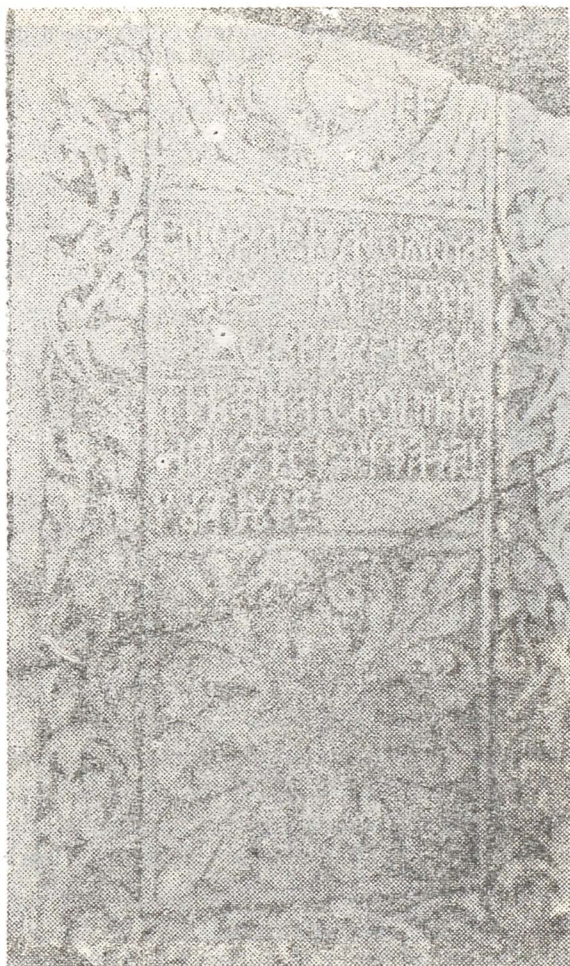


Fig. 11. Lespede funerară (1711), biserica Doamnei.



Fig. 12. Lespedea funerară a „șetrarului Ion Vasile” (1831). Netezești, cimitir.

lume a vegetalului ce crește din lespezile funerare ne apare ca un simbol al învierii perpetue, căci „omul ca iarba, zilele lui, ca floarea câmpului, așa va înflori . . .”³⁸. Iar în spatele spaimei de vestejire și moarte stă pururi credința într-o viață veșnică: „în mormint se ascunde trupul lui Dimitrașcu postelnicul, zis al lui Balasachi, dar sufletul trăiește și trupul va trăi la a doua venire a lui Hristos. . .”³⁹.

★

În contextul conceperii lespezilor funerare brâncovenesti și postbrâncovenesti, celălalt plan, cel al inscripției, pare a fi o transcriere într-un alt limbaj al celui plastic, având o problematică atât de complexă ca cea a sculpturii pietrelor, decorație și text întâlnindu-se într-un tot unitar. Bineînțeles că și aici se pune problema diversității de abordare, cât și cea a nivelului calitativ: nu puține sînt inscripțiile care nu ating o împlinire literară (fiind însă importante din alte puncte de vedere), iar pe de altă parte, independent de nivelul scrierii, textele variază ca întindere, bogăția informației ș.a. Nu se poate distinge nici aici, ca și în cazul decorației plastice, o foarte clară scizură pe clase sociale: astfel texte pomenind defuncți din păturile de jos ale societății, surprind uneori prin calitatea stilistică, prin ornamentica rafinată și percutantă în același timp a frazei.

Inscripția funerară este extrem de apropiată, ca specie, de orația funebră, fiind deci posibilă de a suporta o tratare după tipicul retoric, lucru care de altfel se face simțit în majoritatea cazurilor (nu mai departe de nevoia pe care o resimte alcătuitorul „Versurilor pentru moartea domnului Grigorie Ghica, întimplată la anul 1777 octombrie 1”: „o limbă ritoriciască/ ar trebui să vorbească/ să arate această tîmplare/ gro(a)znic(ă) și de mirare” . . .⁴⁰). Avînd ca temei tradiția bizantină care

³⁸ Rîndulala înmormîntării pruncilor, *Molifvelnic*, p. 231.

³⁹ Lespede funerară, 1756, mănăstirea Văcărești (Alexandru Elian, *op. cit.*, p. 437).

⁴⁰ *Poezie veche românească*, p. 157.

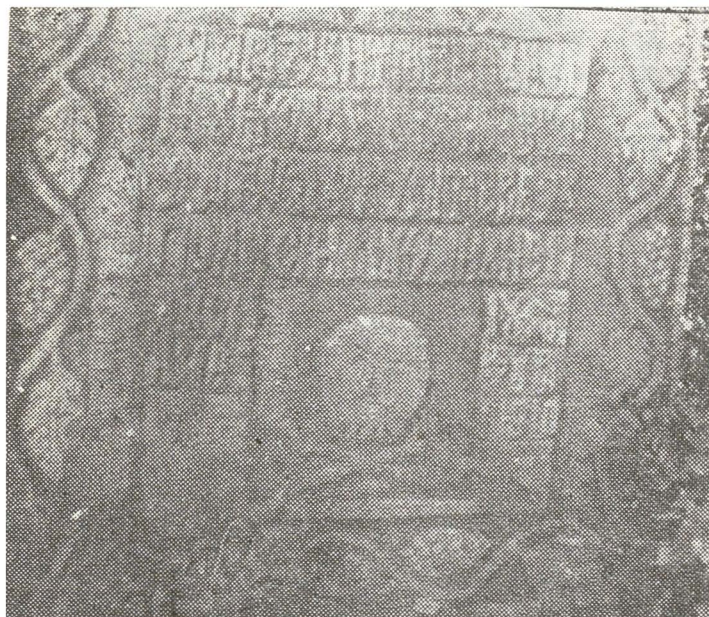


Fig. 13. Lespede funerară (1858). Grecii de Mijloc (Sitaru), cimitir.

cultivă din plin orația funebră și textele panegirice (opriindu-ne la cite un exemplu vom cita doar orația funebră pentru Vasile I, scrisă de fiul său Leon al VI-lea Înțeleptul⁴¹, sau panegiricele cele mai uzitate, către sfinții împărați Constantin și Elena), mediul cărturăresc românesc preia și el, pentru a dezvolta apoi stilul retorice în aceste genuri. Am văzut că formulele de învățămînt permiteau cu generozitate inițierea studenților într-o astfel de disciplină, și chiar dacă, la început de secol XVI, Macarie, numind retorica o „împodobire”, se ferea de „trufia înaltei înțelepciuni ritoricești”, pe care o văzuse la cei vechi⁴², în schimb a doua jumătate a secolului XVII și îndeosebi secolul XVIII nu numai că nu se ferește de un atare meșteșug, dar și-l însușește cu atita osîrdie și talent, încît putem spune că face din el un „modus vivendi”. Să nu uităm că la curtea lui Brâncoveanu se elaborase un model cultural aulic, în care însuși domnitorul, pe lângă oștean destoinic, era și strălucit literat⁴³, încurajînd ideea unei republici literare în care discursurile-panegirice aveau o importanță deosebită, ele fiind practicate ca exerciții de chiar fiii domnului⁴⁴. În această epocă, orația funebră sau epitaful versificat, descinzînd din epigrama funerară grecească, au deja o tradiție în literatura muntenească: orația lui Neagoe Basarab la reinhumarea mamei sale și a doi dintre fiii săi, epitaful scris la moartea Zamfirei, fiica lui Moise voievod (cca 1580), ori cel pentru Mateiaș Basarab (pare-se, scris de însuși Udriște Năsturel, 1652) epigrama scrisă poate chiar de stolnicul Constantin Cantacuzino în memoria tatălui său, precum și versurile aproape de factură populară închinete acestuia (deja citate), și exemplele pot continua numeroase. Se conturează distinct teme de meditație și dizertați literară, adevărate crize de conștiință ce preocupă cărturarii vremii; majoritatea temelor acestora sînt de regăsit și în orațiile funerare, epitafuri, inscripții funerare (ceea ce explică și creșterea atît de mare a interesului pentru această zonă). Ele sînt „*Fortuna labilis*”, „*Memento mori*”, „*Ubi sunt*

⁴¹ În introducere ată scris: (folosind tipicul retorice, pentru că ...), „...nimeni nu crede că acest fel de a vorbi este emfază goală”. *Oraison funebre de Basile I, par son fils Leon VI le Sage*, în *Orientalia Christiana*, vol. XXVI—1, nr. 77, Roma, 1932, p. 39.

⁴² Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 59.

⁴³ „Ernst Robert Curtius remarcă faptul că după războaiele civile ... toți împărații au dorit să fie omagiați nu numai ca soldați viteji, dar și ca iubitori ai culturii”. Alexandru Dușu, *Modelul cultural brâncovenesc*, în *Constantin Brâncoveanu*, p. 163.

⁴⁴ Patru cuvinte bisericești, compuse în grecește de Ștefan, fiul lui Constantin Brâncoveanu, la diferite ocaziuni, și pronunțate de fratele său Radu în biserică, în fața tatălui și mamei lor, între anii 1702 — 1704, imprimate în București

de ieromonahul Antim Ivreanu și traduse în românește de Constantin Erbiceanu. București, Tipografia Cărilor Bisericesci, 1981. Discursurile sînt un bun exemplu de însușire și dezvoltare a unor teme retorice, abundînd în ornamente stilistice, majoritatea de tipul metaforei și hiperbolei. Vom da doar două citate alese prin prisma interesului nostru imediat: (despre Maria), „...” cum se întinde ca o Livadă pentru ca să ne dea nouă Arborele Vieții” (cuvînt panegiric la ... Născătoarea de Dumnezeu ..., p. 223); (despre Christos), „... i se dă în loc de sceptor o trestie ca să înțelegem noi ușurarea și deșertăciunea celor puternici ... Era acea trestie verde, în semn că dacă trestia verde, după Fisiologii, farmecă pe șărpi și trestia această depărtează de la noi otrava șarpelui, adică păcatul” (cuvîntare la Patima ... Cuvîntului-Dumnezeu-Onului; p. 34).



Fig. 14. Lespede funerară. Plătărești, curtea bisericii.



Fig. 15. Lespede funerară (1796). Pițigaia, pronaos.

...” — teme ce ne reamintesc predilecția veacului pentru o gândire manierist-barochizantă (iată cum „lumea ca spectacol”, dar și ca spectacol al vanității se oglindește în *Dioptra* lui Vitalie de la Dubna, în Țara Românească tradusă în 1660 : „și în oglinda cea dentii den destule va vedea ticăloasa deșertăciune a lumii aceștia ...”⁴⁵).

„Supt această marmură zace țărina/ lui Mateiu b(i)V v(e)l agă, feciorul bătrânului Cos/tandin Cantacuzino (...) pre/carele, încă în floarea vârtutei și a bărbății lui,/ cruda moarte l-au stins și nu puține lacrăm(i)/ nu mică jale tot rodului lui și la toți căț(i) l-au cunoscut al lăsat ...” (1685 lespede Cotroceni). Frumusețea limbajului acestei inscripții stă mărturie pentru rafinamentul literar la care se ajungea în astfel de texte ; i se alătură pe coarda „vanitas ...” cea a nepotului său : „Radu spătariul, părăsind lumea cea trecătoare/ în floarea vârstei, s-au ales partea vecuitoare ...” (1715, Cotroceni, fig. 2). Sensibilei lamentații („tânguieli nespuse ... suspinuri necuprinse”) de aici i se contrapune îngroșarea retorică din textul tirziu grecesc : „... Această smerită și întunecată pulbere ascunde în sinul ei pe marele Scarlet, domnul, (...). Pentru aceasta, de mare jale, ei (supușii, n.n.) și-au dat suflarea, scăldându-i cu lacrimi mormintul ...” (1766, Sf. Spiridon Nou). Nu trebuie să credem însă că tiparul retoric ar primejdi calitatea textului ; un exemplu de desăvârșită forță literară ne asigură de marca putere de vibrație a unui epitaf gândit în termeni retorici : „Văzindu-te, morminte, mă înspăimînt de priveliștea ta, căci ascunzi înlăuntru pe Nicolae, cîrmuitorul mai-nainte al Moldovei, apoi al Țării Românești. Pe cel ce această biserică a luminei celor trei sori dumnezește a înălțat-o din însăși temelia ei, pe cel prea înțelept și scaun al cumințeniei oglindea a înțelepților cît privește studiile (...). Cel pe care muzele l-au încununat cu cununa slavei, piatra de marmură acum îl încununează, răspuns de preacumplita boală a Ciumii, lăsînd o durere de nerăbdat

⁴⁵ *Dioptra* (studiu critic Mihai Moraru), în *Creslomație de literatură românească veche*, Cluj-Napoca, vol. II, 1989, p. 68.

feciorilor ...” (1730, Văcărești). O strălucită pagină de literatură, comparabilă cu bunele producții ale epocii⁴⁶.

Sint apoi epitafuri transpuse în versuri cum e cel al domnitorului Grigore Ghica (1752, mănăstirea Pantelimon), sau altele care-și încearcă eleganța stilului într-un limbaj elevat⁴⁷. Alte inscripții funerare, mai puțin rafinate ca nivel literar, dezvoltă istorii dramatice⁴⁸ ori notează cu o tulburătoare stupoare boala ce a curmat viața : „aflindu-se acest sfârșit din pricina năpraznică boală ciurma ...” (1795, Pițigaia), ori „... Săvîrșindu-se din viață de junghi, ucigătoare boală; lăsînd copiilor și soției : vai și ah” (1727, biserica Doamnei).

Cuvintele, unduind și ele într-o vegetație a lor (la fel de vitală și de proaspătă), afirmă o adevărată dăinuire prin verb, nealterabilă de acea „fortuna labilis”, înfrumusețînd⁴⁹ alături de ornamentul sculptat lespede de funerară.

„Suptu această piatră înfrumusețată, află-se oasele ...”⁵⁰.

⁴⁶ De altfel Nicolae Iorga notează alături de acest text și alte epitafe închinat Mavrocordaților, scrise într-un același stil retoric, dar care nu-l egalează ca nivel artistic (*Zece inscripții de mormind ale Mavrocordaților*, în *Academia Română. Memoriile secțiunii istorice*, Seria III, Tom. XX, Mem. I, Ședința 22 oct. 1937).

⁴⁷ „Alesul tămăduitor Pantaleon ... și soția lui preniubită, dumnezeiască între femei ...” (1725, lapidariu Stavropoleos); „dacă dorești să știi cine zace sub această piatră ...” (1765, Radu Vodă); „cine a pus cîndva piatra, după ce a săpat-o?” ...” (1751, muzeul Patriarhiei).

⁴⁸ „Aici zac/ oasele lui Gheo(r)ghie, fiul lui Ghe(gh)e/ brăț de la Brașovu (ca)/ re viînd aici cu (fili) lui iubiți, în pre(un)blare și v(i)slîndu într-o luntre f(ili, pe a)pă fiînd, pri(mej)die s-au întîmplat,/ den vilață sa-(pres)tăvît marț(ia(de) Paște ...” (1694, lespede dispărută, Plumbuita; Al. Ellan, *op. cit.*, p. 334).

⁴⁹ Sint, desigur, și cazuri ale unor lespezi cu un text extrem de sec, ba chiar de factură testimoniară, prin care defunctul atestă cît pămînt a lăsat moștenire bisericii unde a fost îngropat.

⁵⁰ Lespede 1693, Radu Vodă.

„REPERTORIUL DE ARHITECTURĂ ÎN LEMN DIN SUDUL ȘI CENTRUL TRANSILVANIEI”¹. VALORI DE ISTORIE ȘI ARTĂ

În părțile de est și vest ale perimetrului geografic în care s-au axat cercetările noastre, pe tema dată, cuprinzând hotare ale județelor Hunedoara, Alba și, respectiv, Harghita, grație reliefului muntos, civilizația lemnului a înregistrat o îndelungă viață, în timp ce pe aceea din mijlocul său, cu podiș și cîmpie (părți ale județelor Alba și Mureș), o atestă astăzi, in situ, doar lăcașurile de cult.

În prima jumătate a secolului nostru peisajul așezărilor de pe văi și înălțimi era dominat de construcția în lemn. În peregrinările sale, din 1906, Nicolae Iorga îl observa, însemnările sale de atunci avînd acum putere evocatoare. În apropierea Devei, la Bejan, istoricul nota: „casele sînt bune cu înaltele lor acoperișuri șindilite ce reazemă pe stîlpii cerdacelor înconjurătoare”². Nici un exemplar reprezentativ, din acestea, nu am aflat în investigațiile noastre, nu numai la Bejan, dar nici la Sulighete, satul de pe dimburi, din raza aceleiași comune. Despre locuințele împrăstiate ale Zdrapțului, din vecinătatea orașului Brad, consemna: „Casele de birne se reazemă adesea pe un rînd de jos, care cuprinde pivnița. Sînt șindilite, de cele mai multe ori, dar nu lipsesc nici căciulile de paie”³. Pentru a afla mărturii ale locuinței tradiționale de lemn din împrejurimile Bradului am parcurs valea Juncului, pînă în Dumbrava de Sus, sat de crînguri, răzlețite pe coaste și văi.

Referindu-se la casele de pe valea Arieșului Mic, văzute din drumul principal Cîmpeni-Vidra, Nicolae Iorga observa că acestea: „sînt făcute numai din lemn — afară de vreun sălaș al birăului sau altui frunțas — au pivnițe

sub ele, înalte țuguiuri de șindrîlă și sub dînsul un cerdac sau tîrnat, gang tăiat în mari arcade, ce nu se mai văd aiurea. O scară meșteșugită urecă la dîsele”⁴. Pentru a adăuga informații despre casa moților vidrari, ne-am abătut adesea de la drumul cunoscut, pe înălțimile de deasupra văilor, în „crînguri”, asemeni celor de la Pleșcuța sau Culdești, procedeu folosit și în alte zone.

Nu arareori, așezări semnalate în bibliografie pentru mulțimea construcțiilor din lemn, pentru anume tipuri de case sau anexe gospodărești, le-am aflat lipsite sau sărăcite de atari dovezi. Într-o imagine de ansamblu, din anul 1929, a satului Cîrbăl, din Pădureni⁵, gospodăriile se iveau, fără excepție, din lemn acoperite cu paie sau șîț⁶. În prezent, cele cîteva case tradiționale ce mai dăinuie sînt în pragul dispariției. În inima Pădurenilor, la Bătrîna, mulțimea caselor vechi i-a permis lui Romulus Vuia să le grupeze pe tipuri și variante, însoțindu-le cu exclamația: „Bătrîna este un adevărat muzeu al caselor vechi, fapt ce încîntă pe etnograful care în alte sate zadarnic ar mai căuta aceste mărturii ale trecutului”⁷. Din puzderia celor ce îndreptățeau afirmația de mai sus, am aflat un singur exemplar și acela părăsit.

Domnia casei de lemn în ținuturile cuprinse azi în perimetrul județului Harghita este susținută prin datele statistice din 1910⁸. Și aici, în vremea din urmă, fondul constructiv tradițional s-a redus covîrșitor.

Cînd dovezile arhitecturii lemnului se aflau cu prisosință nu s-a putut realiza o inventariere

⁴ *Ibidem*, p. 208.

⁵ Prin cazul de la Bunila, cercetătorul Ioan Vlăduțiu a ilustrat procesul grăbit al dispariției, în Pădureni, a caselor tradiționale. Dacă în 1955, acestea alcătuiau procentul covîrșitor al fondului constructiv, după aproape un deceniu, numitul cercetător mai află un singur exemplar (cf. *Etnografia rodnească*, 1973, p. 36).

⁶ Tache Papahagi, *Images d'ethnographie roumaine*, II, București, 1930, p. 87.

⁷ Bătrîna, în *Studii de etnografie și folclor*, II, 1980, p. 502.

⁸ Sabin Opreanu, *Ținutul săcuilor*, Cluj, 1928, p. 187—188.

¹ Lucrarea, elaborată de I. Cristache-Panait, în două volume: *Arhitectura de lemn din centrul Transilvaniei*; *Arhitectura de lemn din sud-vestul Transilvaniei* se află, sub formă dactilografată, la Institutul de Istoria Artei, București.

² N. Iorga, *Neamul românesc în Ardeal și Țara Românească la 1906*, București, 1939, p. 201—202.

³ *Ibidem*.



Fig. 1. Străni (Hunedoara). Ansamblu gospodăresc.

generală a acestora, așa cum o preconizase Coriolan Petranu, sat de sat, pentru a cunoaște tot ce avem, condiție fără de care considera că: „nu putem da lucrări de sinteză de valoare durabilă”⁹.

Lucrările privind casa țaranului român, fondate pe informațiile de teren, judicios folosite și în volumele privind arta și etnografia poporului nostru, rămân bunuri culturale sta-tornice¹⁰.

Repertoriul întocmit în condițiile în care gospodăriile cu iz patriarhal au devenit cu totul rare, în care mărturiile artei lemnului mai dăinuie ici-colo, a strâns laolaltă: case bătrâne, anexe gospodărești, porți, instalații de tehnică populară, lăcașuri de cult, troițe.

Exemplarele de locuințe tradiționale sem-nalate în cercetările din Țara Moților, în Zarand sau Pădureni, în Ciuc, Giurgeu sau Odorhei, reprezentând diverse forme de plan, sporesc numărul argumentelor concrete ale unității casei românești, în evoluția sa, prin elementele de tehnică, tipologie, elemente decorative, lu-minindu-i valoarea documentară de majoră însemnătate istorică¹¹. Menționăm câteva as-pecte: folosirea birnelor rotunde; regăsirea tipului alhaie; cu tirnaț parțial; sculptarea cu motivele din răbojul străbun și alte ele-mente a grindei-meșter; răspîndirea acoperi-șului în patru pante.

Pentru casa cu tirnaț parțial, răspîndită odinioară pe întreaga arie de formare a po-porului român, alegem, din Munții Apuseni,

locuința Orgăi Rafila din „crîngul” Pleșcuța, cu cosorul pe console cioplite; pe aceea a lui Haneș Zamfira, din satul Hănășești; iar din Pădureni, casa Bumbu din Cerbăl, cu grindă-meșter sculptată; pe aceea „de sub coasta bisericii” din Alun, cu stâlpii porțiței asemeni crucilor de la Deag (Mureș); iar, de pe „crîngul” Grunița al Bunilei, casa Grunița a Civului, a cărei datare, 1829, se află pe grinda-meșter, alături de decorul sculptat. În Zarand, la Rovina, mai sus de popasul lui Crișan de la Curechiu, casa Jurca, databilă în secolul al XVII-lea, revenită de la o generație la alta, constituie un exemplu cu totul remarcabil¹². Interiorul este compartimentat numai prin stâlpi (doște), procedeu considerat obișnuit la sfîrșitul secolului trecut, iar meșterul-grindă, prin compoziția sculptată, dovedește că acest element de susținere se bucura de sporită atenție în vremile mai îndepărtate.

Pentru același tip de casă primară, cu tirnaț parțial, din județul Harghita, semnalăm, din raza comunei Ciuc-Singorgiu, un exemplar din Potond, stăruind asupra altuia din Armă-șeni (nr. 352), ce oferă lesne imaginea evoluției acestei forme către modelul frecvent al locu-inței cu tindă deschisă. Grinzile tavanelor sînt decorate pe motivul rozetei și al dintelui de lup. Planul acestei case îl regăsim, dezvoltat, în 1767, în pereții aceleia strămutate din Armășeni, în secția în aer liber a Muzcului din Sfîntu Gheorghe.

Pentru casele străbune cu fațada pe aceeași linie¹³, se cuvine a o menționa pe aceea din

⁹ C. Petranu, *Îndrumări și realizări în istoriografia artei românești din Transilvania*, în *Omagiul lui Ion Lupas*, București, 1943, p. 683, 685.

¹⁰ Bibliografia problemei este cuprinsă în lucrarea an-toarei; a se vedea nota 1.

¹¹ Bibliografia, selectivă, privind importanța istorică a casei românești este cuprinsă, în Ion Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 152, nota 2.

¹² I. Cristache-Panait, *Valori de cultură și artă ce evocă răscoala condusă de Horea, Cloșca și Crișan*, în *Monumente istorice și de artă*, II, 1984, p. 20.

¹³ Pentru importanța lor menționăm, de același tip, casa Tecșa Maria de la Tecșești (com. Întregalde), sec. XVIII, cu stîlpul sculptat în formă de stea; casa Toma Todera, din Valea Barnii (com. Mogoș), a cărei ușă are chenar sculptat.



Fig. 2. Geogel (Alba). Casa veche a lui Lazăr Iosif-Trifoi.

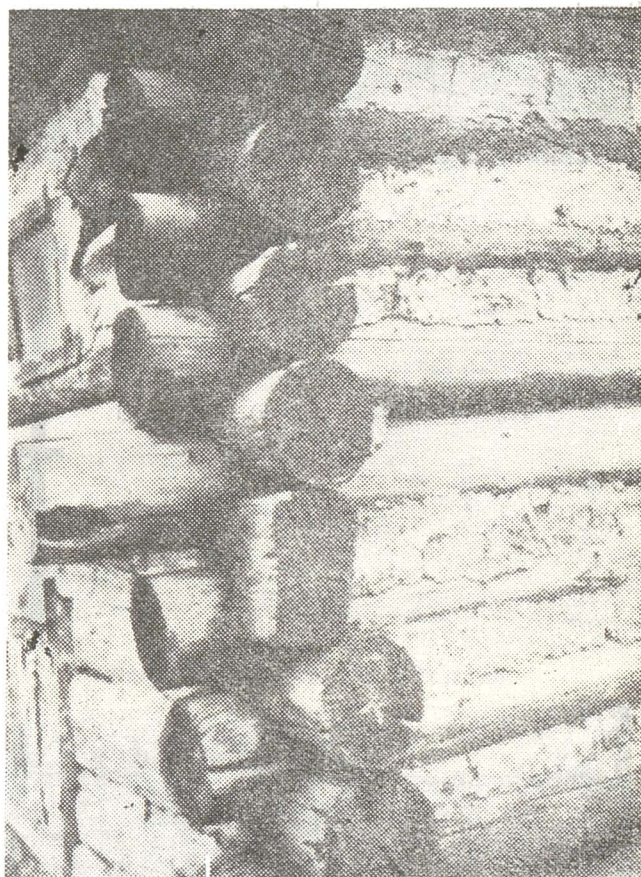


Fig. 4. Armășeni (Harghita). Îmbinări de la casa Adorjan.



Fig. 3. Alun (Hunedoara). Îmbinări de la casa Iuga.



Fig. 5. Bunila. Detaliu din grinda-meșter de la casa Cîvului.

Fig. 6. Rovina (Hunedoara). Planul casei Jurca.

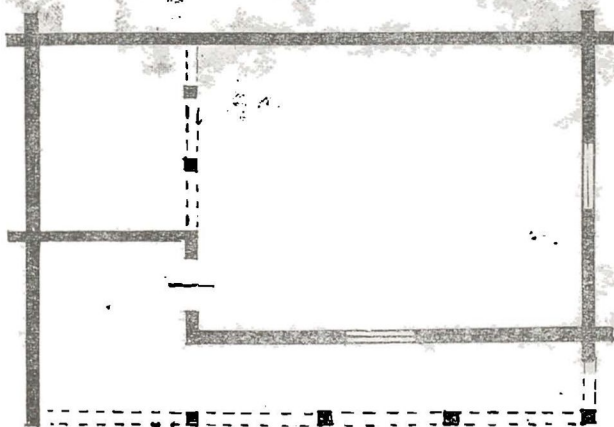
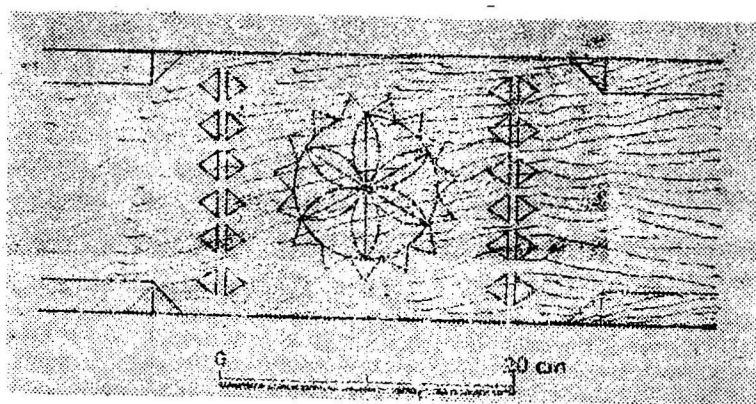


Fig. 7. Armășeni (Harghita). Casa Iacob.

Fig. 8. Armășeni. Detaliu din grinda-meșter de la casa Iacob.



Tomești (Zarand) a lui Ion Herbei, rămasă dincolo de pădure, într-un crîmpei din vechea vatră sătească¹⁴. Meșterul-grindă este purtătoarea nu numai al unor motive străvechi dar și al văleatului 1700. Din exemplele harghitane amintim o casă din Porumbenii Mari,

case românești tradiționale cu etaj¹⁵; gospodăria Căndea, de pe valea Dobrei, ce îmbogățește printr-un obiectiv remarcabil categoria de exemple a casei cu ocol întărit, constituind totodată dovada dăinuirii birnelor rotunde. Mult discutata șură poligonală cu șase

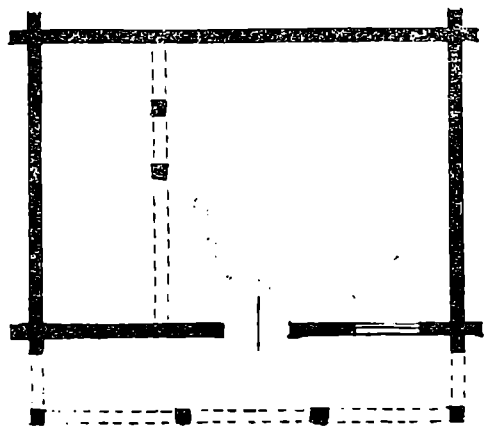


Fig. 9. Tomești (Hunedoara). Planul casei Herbei.

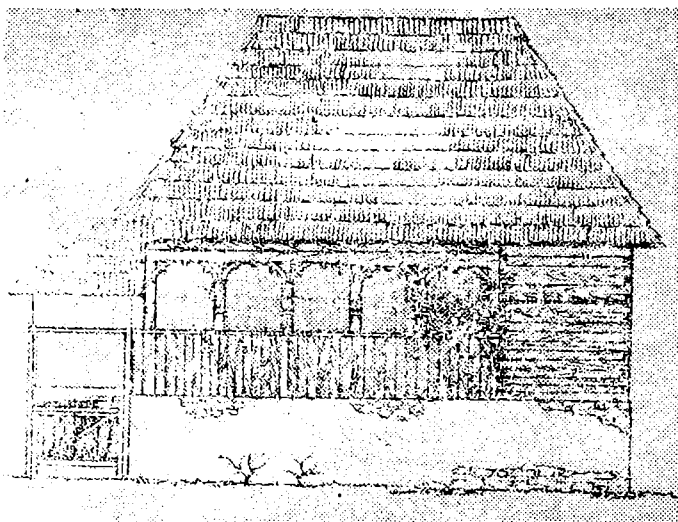


Fig. 10. Valea Barnii (Alba). Făgădăul.

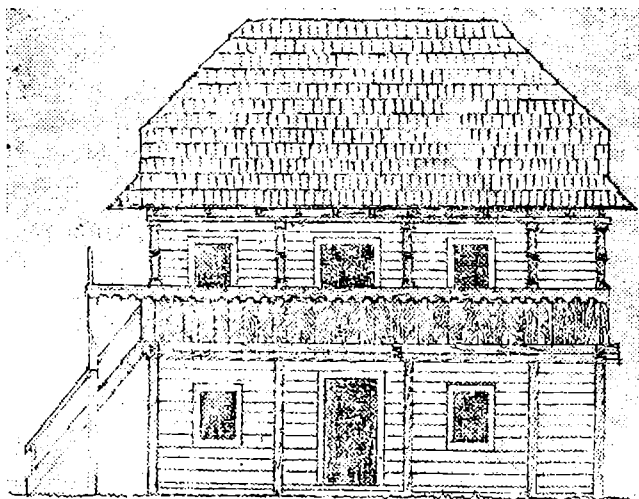


Fig. 11. Poșaga de Jos (Alba). Casa Cremene Paladia.

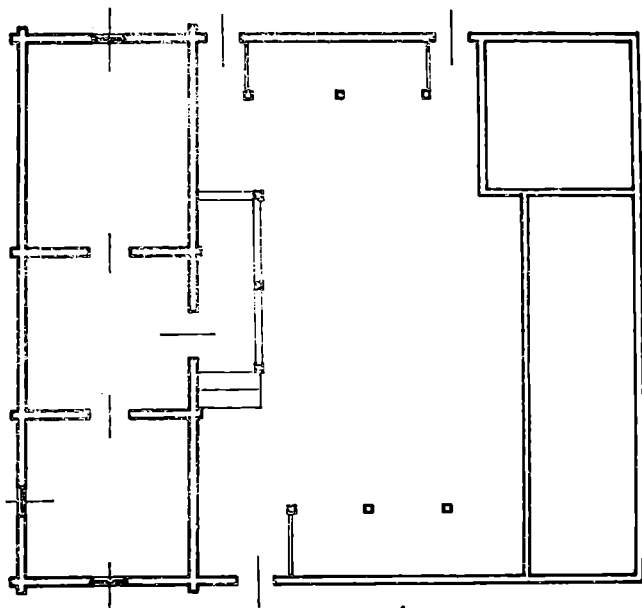


Fig. 12. Dobra (Alba). Planul gospodăriei Căndea, cu ocol închis.

datată 1728 pe meșter-grindă; o alta din Satu Mare (nr. 140), a cărei ușă păstrează zăvorul de lemn; dar și pe cele de pe Valea Cășinului.

Dintre alte obiective de arhitectură civilă, cuprinse în repertoriu detașăm, pentru atributul lor reprezentativ: făgădăul (hanul de țară), de pe valea Barnii; casa pe două nivele din lemn, de pe valea Poșagăi, ce se alătură celor întâlnite în Gorj și socotite a fi singurele

laturi își află, în repertoriu, numeroase și iscusite exemple noi, ele suplinind pe cele consemnate pe anume văi sau înălțimi, dar ulterior dispărute. Mai important decât acest aspect socotim a fi atestarea, prin șura lui Mocan Nicodim de la Poiana Vadului, a construcției de acest gen, de plan octogonal, semnalată în lucrările de specialitate, dar nu

¹⁴ I. Cristache-Panait, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵ P. Stahl, P. Petrescu, *Locuința țaranului român*, 1958, p. 62, 65.



Fig. 13. Podele (Hunedoara). Îmbinări de la șura casei Poenar Saveta.

Fig. 14. Poiana Vadului (Alba). Planul șurei casei Mocanu Nicodim.

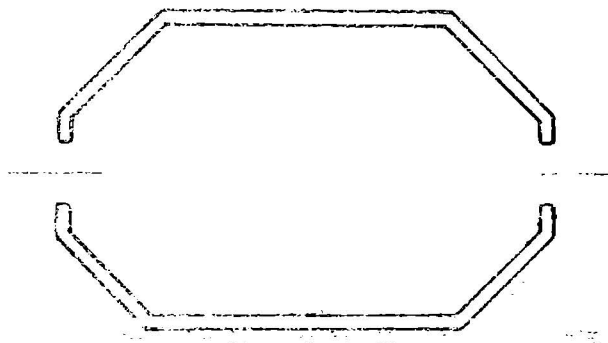


Fig. 15. Planul lăcașului de la Bretea Mureșeană (Hunedoara).

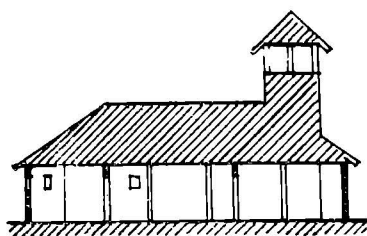


Fig. 16. Ciungani (Hunedoara). Planul lăcașului.



cu obiective de pe plaiurile noastre. Este locul să amintim că numita anexă gospodărească preia aidoma o formă străveche a lăcașului de cult, înfățișată încă de numeroase monumente hunedorene.

Pentru arta lemnului o categorie deosebit de prețioasă o însumează lăcașurile de cult, acestea, alături de mărturiile arhitecturii civile, oglindind marele adevăr al unității românești.

Important pentru studiul tipologic apreciem a fi regăsirea în Pădureni, la Muncelu Mic, a celei mai simple forme de plan, un dreptunghi fără absidă¹⁶, cazul adăugându-se exemplarelor deja cunoscute de la Deag (Mureș).

Nu vom grupa, statistic, pe forme de plan, bisericile din perimetrul cercetat, ci pentru sugerarea unității tipologice apelăm la nominalizări. Vom aminti, astfel, că lărașurile de la Crăciunești, Troița, Trei Sate, Sîntandrei (Mureș), Sîndominic și Bodegaia (Harghita), de plan dreptunghiular cu absida în prelungirea navei, poligonale cu trei laturi, au numeroase semene, nu numai în Hunedoara, dar și la sud și răsărit de Carpați.

Prețioasa biserică de la Pădureni (Mureș), prin traseul pereților, dreptunghiular, cu absida decroșată pătrată, își află analogii la Almașul Mic, Culin și Ribicioara (Hunedoara), rădăcinile istorice ale acestei variante tipologice fiind surprinse de cercetările arheologice. Prin forma de plan a navei dreptunghiulare, cu capetele de vest și est poligonale, bisericile de la Petelea și Mura Mică (Mureș) își află numeroase rudeni în satele, puternic ancorate în tradiții, ale Hunedoarei, iar acea din al XVI-lea veac, de la Porumbeni (comuna Ceușu de Cîmpie), cu partea de vest poligonală cu trei laturi, iar cea de răsărit decroșată cu cinci laturi este aidoma celei de pe dealul Zapoza, din Ciungăni (Zarand), Orivina (Timiș), dar și multor lăcașuri moldovene. Valorosul monument de pe valea Nirajului, de la Văleni (fost Oaia), a cărui absidă decroșată poligonală prezintă particularitatea unghiului în ax, își are analogii tipologice în izolarea Munților Apuseni, la Lăzești, Grohot și Tomnatecul de Jos, cât și în Pădureni, la Alun.

Meșterii au înfrumusețat îndeobște portalul intrărilor în lăcașul de cult, și dacă unele au ajuns fără de el, cauza se datorește lucrărilor de înnoire. În clopotnițe, sub temelii, la porțițe, s-au găsit uneori fragmente din piesele originare. Decorul sculptat, prin motivele ornamentale, oferă un câmp larg cercetătorului dornic să împropăteze și să îmbogățească valoroasele albume de creștături în lemn ale țaranului român¹⁷. Nu vom însuma numeroasele elemente de arhitectură sculptate, cuprinse în repertoriu, pentru gama largă a motivelor, ci vom releva câteva dintre ele. Cadrul ușii de la Șilea (Aba) a fost străbătut, în 1664, prin trei chenare, unul în val alergător, altul în frînghie, cel din urmă reprezentînd un ram cu frunze spiralete¹⁸ (în circei). Că motivul simboliza, în

concepția poporului, însăși viața, o vădește prezența, de vîrf, a soarelui. Un dibaci meșter, poate însuși popa Gheorghe, pisarul inscripției din 1710, la Lunca Motilor, alege și acest ornament¹⁹ pentru împodobirea intrărilor de aici. La Șilea, dar și la Lunca, pomul vieții crește sau este ocrotit de creștătura izvodită din alveola daciei²⁰. Motivul, adunat și în brăluț, domină decorul sculptat al lărașului din Munții Apuseni, de la Cojocani, dar penru semnificația regăsirii sale zăbovim în preajma intrărilor de la Pădureni (Mureș) și a uitatului prestel, ca și pe valea Nirajului, la Văleni. Vom afla, în lemnul lor, și motivul străvechi al triumphiului cu cruce, aidoma celui de pe unele figurine antropomorfe din neolitic²¹.

De un prețios tezaur de informații beneficiază istoria picturii românești, prin repertorierea lăcașurilor de cult. Zugravi necunoscuți, mărturii în plus despre activitatea celor știuți, dovezi nesemnificate ale relațiilor artistice²² dintre frații români, participă la rotunjirea imaginii privind înflorirea artei penelului în așezările de peste munți. Cu puține exemple vom susține cele de mai sus. Din palmaresul, atît de bogat, a lui Toader zugravul²³, alegem de această dată, spre menționare, dovezile prezenței sale la Crăciunești, Păingenii și Murgești (Mureș). Pe Marcu zugravu²⁴, sosit din Vlașca, la mijloc de veac XVIII și statornieit la Sîntandrei, piese de aici atestîndu-i cea mai timpurie prezență, 1751, îl vom întîlni pînă în 1787 (icoane semnate la Poienita), în slujba românilor de pe valea Nirajului, evocîndu-i strădania prin operele rămase de la Șardu Nirajului și Troița. Din amfiteatrul Munților Apuseni amintim harul artistic al abrudeanului popa Gheorghe Tobias²⁵, așa cum el răzbate din pictura de la Lăzești, de la Geogel, din mărturiile păstrate la Valea Poienii. Pentru Ion din Ardeu, alegem operele semnate, în 1731, în Pădureni, la Alun.

În Zarand, la Rovina, piese răslețite și avariate din registrul împărătesc dezvăluie activitatea aici a unui prestigios zugrav de la sudul munților, poate Ștefan de la Ocnele Mari, în același stil artistic sculptîndu-se și dverele împărătești.

¹⁶ Ramul cu circei apare și în cazul de la Curechlu. Din alte zone ale Transilvaniei amintim: ușa de la Blca (Cluj), pe cea de la Păușa (Sălaj).

²⁰ D. Protase, *Problema continuității în lumina arheologiei și numismaticii*, București, 1966, p. 52, 54, 121; Sever Dumitrescu, *Raport asupra săpăturilor arheologice din anul 1978 de la Biharia*, în *Materiale și cercetări arheologice. A XIII-a sesiune anuală de rapoarte*, Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, 1979, p. 302—303.

²¹ N. Harțușche și F. Anastasiu, *Catalogul selectiv al colecției de arheologie a Muzeului Brăilei*, Muzeul Brăilei, 1976, p. 64, fig. 44 B.

²² I. Cristache-Panait, *Rolul zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (sec. al XVIII-lea — prima jumătate a secolului al-XIX-lea)*, în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria Artă Plastică*, Tom 31, 1984, p. 66—88.

²³ *Ibidem*, p. 81—83.

²⁴ *Ibidem*, p. 80—81.

²⁵ *Ibidem*, p. 84—85.

¹⁶ O biserică de acest tip a fost semnalată în satul Novol Stujițe, din Ucraina Sovietică, cf. P. I. Macusenco, Z.A. Petrova, *Narodnaia arhitektura za Karpalea*, Kiev, 1956 p. 10.

¹⁷ D. Comșa, *Album de creștături în lemn*, Siblu, 1909; Tache Papahagi, O. Rogulski, *Izvoade de creștături ale țaranului român*, București, 1928.

¹⁸ Ramul, cu frunze spiralete, izvodit din vas, apare pe un mai, din anul 1729, deținut de Muzeul Nordului, Stockholm, cf. H. Th. Bossert, *Volkskunst in Europa*, Berlin, 1941, tabela V/16.

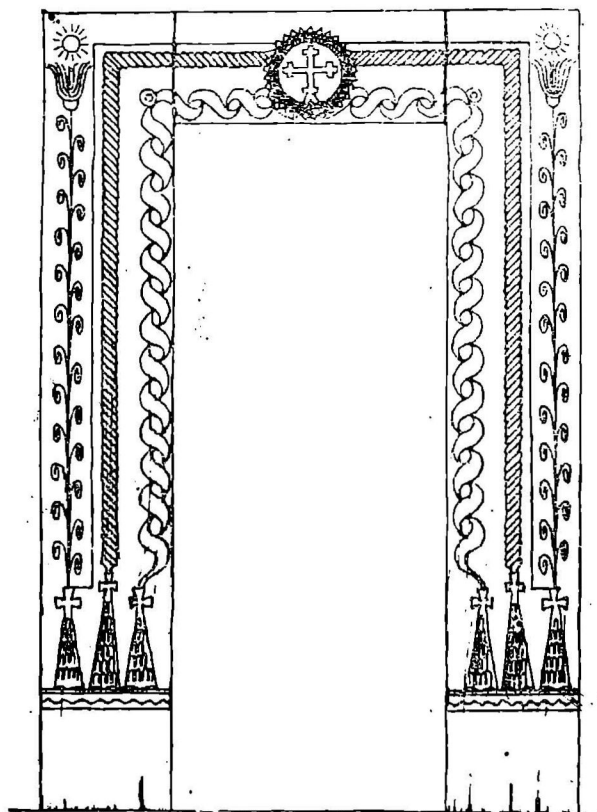


Fig. 17. Șilea (Alba). Ancadramentul intrării, din 1664.

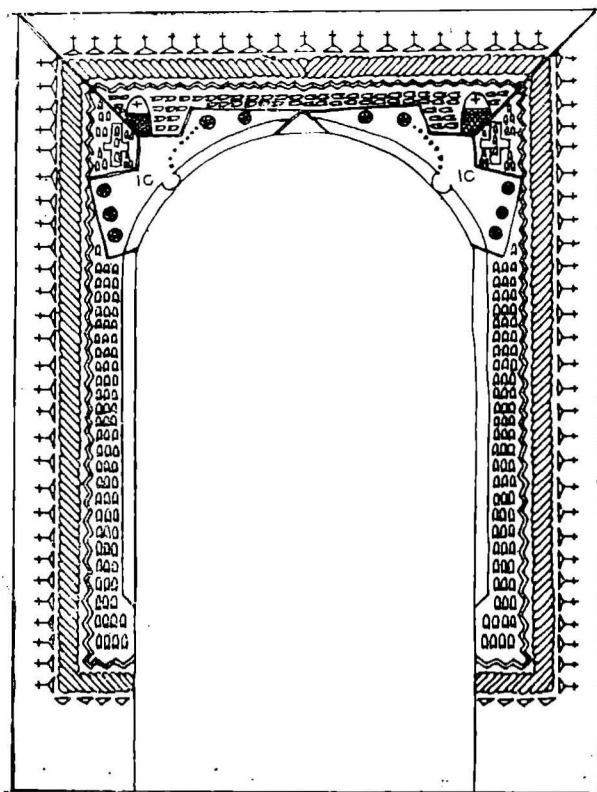


Fig. 18. Păcureni (Mureș). Ancadramentul intrării în naos

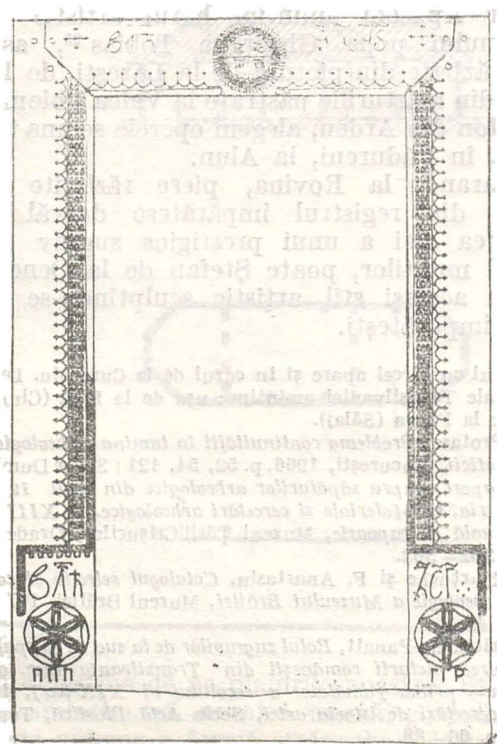


Fig. 19. Văleni (Mureș). Ancadramentul cu datarea 1696.



Fig. 20. Grăciunești (Mureș). Ușile cu: pictura lui Toader zugravu.



Fig. 21. I.ăzești (Alba). Detallu din pictura zugravului popa Gheorghe Toblas.



Fig. 22. Geogel (Alba). Fragment din pictura lui popa Gheorghe Toblas.



Fig. 23. Alun (Hunedoara). Pictură, pe dvere, de Ion din Arden.

Din șirul lung al dovezilor de hărnicie și talent ale lui popa Ioan din Deva²⁶, le alegem pe celea certificate prin pisanii, de la Micănești (cel mai devreme, 1761), de la Tîrnava, de la Runcșor, adăugînd, pentru cea din urmă, îndeosebi, atît de stringenta încumetare a unui specialist fotograf de a urca în satul de munte, pe „crîngul” Troaș și a prinde pe peliculă ultimele vestigii ale frumoasei picturi²⁷.

În secolul al XIX-lea, a fost repictat, ca multe altele, lăcașul de la Ciungani, dar inspiratul zugrav a lăsat posterității dovada talentului și strădaniei înaintașului său, prin fragmentele murale de lîngă împlă, datate 1782, același zugrav fiind și autorul picturii acesteia. Trecînd dealurile și prin ele și hotarul județului Hunedoara, la Buccava-Șoimuș (Aiad), recunoaștem la lăcașul de aici (necuprins în evidența monumentelor istorice), penelul artistului de la

²⁶ V. Drăguț, *Picturile bisericii din Gurasada*, în *Buletinul Monumentelor istorice*, 2, 1972, p. 64 și nota 8; I. Cristache-Panaît, *Valori de cultură și artă ce evocă răscoala lui Horea...*, p. 43–44; *Mărturii ale activității sale semnalate la: Cărmăzinești, Vica, Gothalea, Boiu de Jos și de Sus, Bacea, Balșa, Turdaș, Bvcuresci, Cutin.*

²⁷ Acțiune realizată în vara anului 1988 de Doina Rădulet de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”.



Fig. 24. Rovina (Hunedoara). Detaliu din dverele împărătești.

Ciungani. Numele zugravului, Iosif²⁸, l-am aflat pe icoanele împărătești din satul vecin, Mădrișești, semnate și datate în 1777.

Pisaniile, săpate în lemn sau scrise cu vopseaua zugravului, au fost descifrate, unele texte îndreptînd fascicule de lumină asupra unor realități medievale românești. Astfel, inscripția în limba română a bisericii de la Bretea Mureșană transmite ecoul actului cîtoricesc cnezial, prin consemnarea ridicării acestuia în 1653 martie 3, de către o singură familie, a Giurgeștilor, spre a fi blagoslovită cu tot neamul bătrîn.

Pe Valea Nirajului, la Iobăgeni (astăzi Valea), pe spatele crucii Răstignirii, am aflat pisania de rectitorie, din 1754, de către „cinstiții săteni” ai bisericii de aici în locul celei ce „s-au fost risipit”.

În ceea ce privește categoria bisericilor de lemn, repertoriul cuprinde, pe lîngă cele investite cu atributul de monument istoric (prin HCM 1 160/1955), s-au luat în evidență ca propuneri, noi semnalări. Amintim, în trecere, biserica din zona Aiudului, de la Șcimuș, din 1675,

²⁸ Îi aparțin și ușile împărătești de la Căzănești (Hunedoara); icoane de la Iosaș, Răpsig, Tisa (Arad).



Fig. 25. Micănești (Hunedoara). Fragment din pictură lui popa Ioan din Deva.



Fig. 26. Runcșoi (Hunedoara). Detaliu din pictura lui popa Ioan din Deva.



Fig. 27. Ciungani (Hunedoara). Pictura timpiei atribuită zugravului Iosif. Detaliu.



Fig. 28. Buceava—Șoșinuș (Arad). Detallu din pictura atribuită zugravului Iosif.



Fig. 29. Ștela (Hunedoara). Detallu din pictura lui Nicolae de la Lupșa Mare.



Fig. 30. Certeju de Jos (Hunedoara). Fragment din pictura murală.

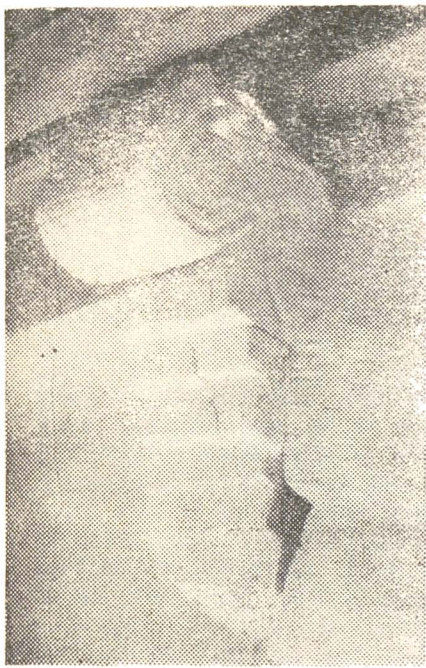


Fig. 31. Valea Lungă (Hunedoara). Consolă.

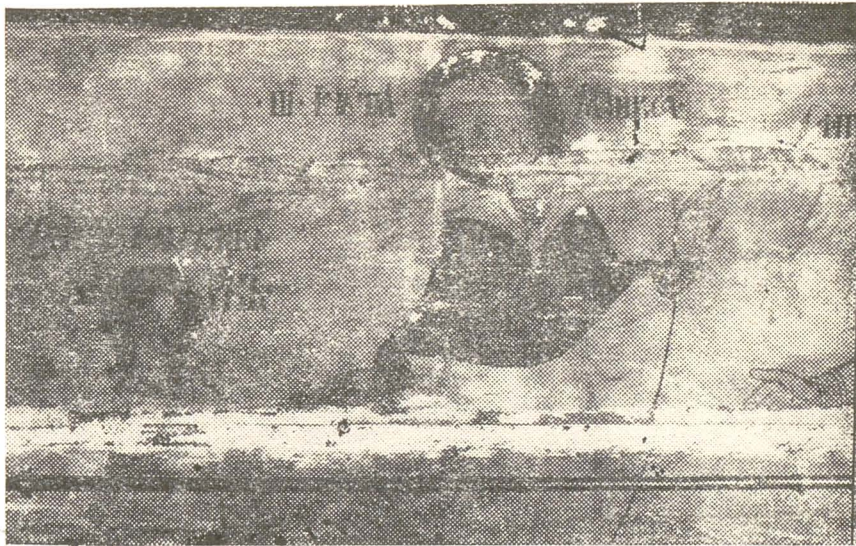


Fig. 32. Valea Lungă. Fragment din pictura murală.

cu rozete sculptate în arcele bolturilor; pe aceea de la Bacea, de lângă Ilia, cu inscripția înălțării săpată în portalul bogat decorat în 1678. Din Zarand, menționăm în același sens, lăcașul de la Șteia, al cărui veșmînt pictat se datorează moșului zugrav, Nicolae de la Lupșa Mare, ca și pe cel, greu accesibil, de la Certeju de Jos, ridicat, în 1799, după planul străbunei și înfrumusețat cu pictură de aleasă factură. Bisericii de la Valea Lungă i se cuvine răgazul necesar admirării consolelor sculptate și al

fragmentelor pictate de zugravul Urean cel Tânăr, consemnat de pisanie, artist lesne de identificat cu cel care, în 1763, sub numele de Ioan, a împodobit etitoria de la Dumbrăvița.

Materialul de față are menirea de a sugera categoriile de obiective cuprinse în repertoriu, domeniile ce-și află într-însul izvor de informare și de a reliefa rostul consemnărilor de acest fel pentru istoria și arta noastră *.

IOANA CRISTACIIE—PANAIT

* Comunicare expusă la sesiunea științifică a Inst. de Istoria artei, 20 decembrie 1987.

În 1842, Grigore Alexandrescu, de abia întors din periplul său pe la minăstirile oltene, întreprins împreună cu Ion Ghica, seria în *Memorialul de călătorie*, pe care-l va publica 5 ani mai târziu: „Coborîndu-ne din trăsură, văzurăm două arcuiri de triumf, care decorau două intrări ale poștii. Această vedere, într-un loc ce poartă un nume faimos scris cu singele a două nații puternice, întoarse gândul meu spre timpii trecuți; îmi închipuiam că sînt în lagărul viteazului împărat care a spălat rușinea armelor romanești, și așteptam să văd acvila taberei fluturînd înaintea triumfătorului. Dar *iluziunea* (s.n.) nu ținu mult căci locuitorii poștii care n-auziseră niciodată vorbind de daci sau de romani, îmi spuseră că acele arcuiri s-au făcut de curînd . . .”¹. Să adăugăm numai că localitatea la care se referă Grigore Alexandrescu era satul Talpa, unde scriitorul presupunea, în mod eronat, că ar fi avut loc bătălia de la Tapae. Fragmentul acesta, revelînd impetuoasa fantezie a poetului romantic în fața modestelor portice de la intrările unei poște de țară, iar în finalul său, un adevărat *anticlimax*, luciditatea autorului *Fabulelor* și *Satirei duhului meu*, ironic și autoironic, grăitor și pentru prezența anumitor elemente pe care le-am numi „retorice” și „utopice”, în arhitectura primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Într-adevăr, aproape totul se află spus aici în acest citat: „retorica” intrării (cele două portice), conținutul istoric al arhitecturii neoclasică, dimensiunea ei utopică, aplicarea unui model, odată constituit, pînă la nivelul arhitecturii vernaculare, efectul iluziei. Unele din trăsăturile enumerate par puțin compatibile cu normele consacrate ale clasicității. Rhetorica și iluzia se leagă de expresia barocă, utopia, de instrumentarul mental al preromantismului și romantismului. Asimilarea lor în limbajul arhitecturii clasiciste ar putea argumenta asupra unor tensiuni interne ale acesteia, sensibile uneori sub aparența conciliatoare. Astfel de interferențe stilistice se impun, spre pildă, atenției la biserica din Lețcani, ctitoria de la 1795 a lui Constantin Balș și a soției sale Ana. Vestibulul-pronaos acoperit de cafas, de di-

mensiuni puțin însemnate în plan, dobîndește în elevație o dezvoltare pe înălțime, alcătuiind un volum aproape autonom, corp prismatic peste care se înalță turnul clopotniță propriu-zis, într-un raport de contrast cu naosul cilindric. Nivelul inferior al intrării este completat de patru coloane ionice necanelate, care, fiind prea apropiate de zid pentru a compune un portic, ar trăda la prima vedere o stîngăcie a constructorilor în interpretarea unui anumit model. Ținînd totuși seama și de alte componente ale edificiului, a căror derivație din baroc se citește limpede: contracurbele inverse ale cafasului și iconostasului, lesenele înșiruite pe suprafața rotundă a naosului, ferestrele pentru sunet ale clopotniței ș.a., ni se pare legitim a presupune intenția meșterului-arhitect de a folosi coloanele intrării în vederea sublinierii acesteia, deci în maniera unui accent retoric².

Această „retorică” de proveniență barocă traversează, de-a lungul secolelor XVIII și XIX, în toate cele trei țări române, o îndelungată evoluție. I-am întîlnit unele semne pînă și în arhitectura anexelor unor conace din veacul trecut, în Moldova³. Dintre părțile și detaliile constructive ce i se subordonează⁴, reamintim aici unele forme cilindrice ale turlelor, împodobite cîteodată cu acoperișuri bulbare, altcori „false”, turnul clopotniță cu înfățișare venită tot din baroc, intrările unor biserici, mai ales din Transilvania, clădite sau refăcute în perioada menționată, coloanele perechi ale unor portice, pilaștrii perechi pe fațade ș.a. În unele interioare ale edificiilor clasiciste importante ridicate la începutul secolului al XIX-lea, se puteau desluși deopotrivă reminiscențe ale esteticii baroce a iluziei. La palatul domnesc ieșean, restructurat în 1804 de Alexandru Moruzi, „european” și oriental în egală măsură, așa cum constata un călător

² V. și analiza noastră în *Clasicismul în arta românească*, București, 1980, p. 16–17.

³ M. Ispir, *Conace din județul Neamț*, în vol. *Arhitectură și istorie în țările române, secolele XV–XIX*, sub tipar.

⁴ Am încercat o repertoriere a formelor tranziției baroc-neoclasicism în arhitectura perioadei discutate și în lucrarea noastră *Clasicismul . . .*, p. 16–32.

¹ Gr. Alexandrescu, *Poezii, Proză*, ed. I. Fischer, Mircea Anghelescu, București, 1985, p. 211.

prin 1821⁵, ori la palatul Ghica Tei din București, terminat în 1822, existau încăperi împodobite cu motive arhitectonice pictate: coloane, balustrade în *trompe l'oeil* ș.a.⁶, evocând acea „înșălăciune” a ochiului ce va fi curînd consemnată cu mirare de un Dinicu Golescu⁷,

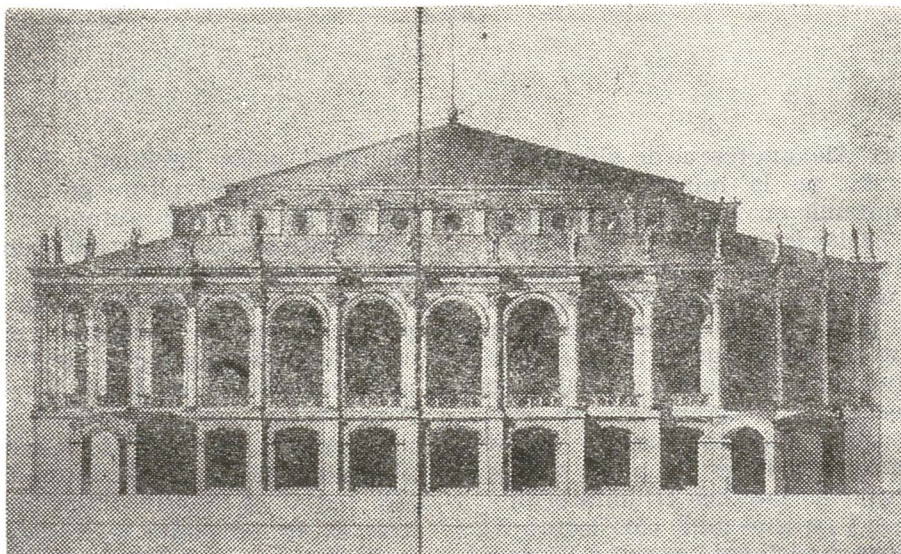


Fig. 1. Iacob Melic, proiect pentru Teatrul Național din București; fațada principală.

iar mai apoi *mutatis mutandis*, desemnată drept „iluziune tehnică sau estetică” de un Simion Bărnuțiu⁸. Dar, după cum retorica predată la Academia domnească din București, unde se vehiculau nume ca Fénelon, Rousseau sau Vico⁹, alcătuiuse unul din temeiurile de pe care urma să se înalțe gîndirea utopică a lui Heliade¹⁰, „înșălăciunea” barocă a ochiului avea să fie înlocuită de un fel de ispită a gîndirii arhitecturale, într-un proiect al lui Iacob Melic, din deceniul al cincilea al secolului trecut, pentru Teatrul Național din București.

Condițiile realizării planșelor rămase de la Melic nu sînt, deocamdată, foarte exact cunoscute. În 1840, Obșteasca Adunare înainta o cerere domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica, privitoare la finanțarea construcției Teatrului. Cererea va fi aprobată, însă locul viitoare clădiri va fi ales abia în 1843, în mahalaua Krețulescului.

În anii următori, 1843–1845, inițiativele se înmulțesc, iar activitățile preliminare deschiderii șantierului intră, s-ar spune, într-o fază

hotărîtoare¹¹. Cîteva documente inedite¹² o confirmă. Aflăm astfel, din aceste surse, că oficialitățile române luaseră legătura, pe la finele anului 1843, sau la începutul lui 1844, cu unul dintre marii arhitecți ai timpului, Henri Labrouste (profesorul lui Melic în capitala

Franței), autor pe atunci al planurilor bibliotecii Sainte-Geneviève, a cărei edificare începuse¹³, solicitîndu-i proiectarea Teatrului¹⁴.

¹¹ George Potra, *Din Bucureștii de altădată*, București, 1987, p. 302 și urm.; Margareta Savin, Cristina Dinu, *Xavier Villacrosse, arhitect al Bucureștilor (1837–1855)*, în „București. Materiale de istorie și muzeografie”, Muzeul de Istorie a municipiului București, IX, 1972, p. 207.

¹² Documente din arhiva Vasile Drăguț, comunicate nouă de regretatul profesor.

¹³ Henry-Russel Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, London, 1982.

¹⁴ Parisul nu a fost, de altminteri, singurul loc către care s-au îndreptat vederile comisiei numite în 1843 de domnitorul Bibescu pentru zidirea teatrului, spre a găsi arhitectul cel mai potrivit „dintre cei mai cunoscuți din părțile Europei” (Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică. De la obirșie pînă la 1860*, București, 1961, p. 293–294). În același scop, Ioan Schlatter era trimis, tot în 1843, la München, spre a solicita acolo directorului Academiei de arte frumoase – pe atunci Friedrich von Gertner – recomandarea unui arhitect care să întocmească un proiect de clădire după modelul Teatrului din Dresda (Ioan C. Filitti, *Domniile române sub Regulamentul Organic 1834–1848*, București, 1915, p. 396; Nicolae Stoicescu, *Repertoriul...*, București, p. 146).

La 12 mai 1844, comisia amintită, din care făceau parte Barbu Știrbei, Ioan Pilișteanu, Vladimir Blarenberg, Petrache Poenaru și Ion Emanoil Florescu (Gheorghe Crutcescu, *Podul Mogosoaiei*, note de Virgiliu Z. Teodorescu, București, 1987, p. 306, n. 384), confirma sosirea a două planuri, de la Paris și de la München, și însărcina pe „marele logofăt Vladimir Blarenberg, Balzano inginerul, porucicul Ioan Florescu, Vilacroz arhitectonul și Șlater arhitectonul” să decidă care din ele erau mai „în duhul programării”. În urma acestei recepții va fi fost remunerat și Labrouste (v. Anexa IV). v. La 1 iunie 1844, „Jurnalul” aceleiași comisii atesta sosirea unui al treilea plan, de la Viena, apoi că „planul de la München este cel care împlinește mai mult programa” și că Ioan Schlatter, „care supt povățuirea D. Gertner directorul academiei frumoaselor arte de la München, a lucrat la planul teatrului” (s.n.), a fost desemnat să definitivze proiectul, înfăptuind felurite modificări socotite „de trebuință” (Arh. St. Buc.,

⁵ H. Stănescu, *Călători străini din a doua jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale orașului Iași*, în SCIA, nr. 3–4, 1955, p. 327.

⁶ Constanța Modoran, *Palatul Ghica Tei – Rezultatele lucrărilor de restaurare*, RRM, MIA, 1980, nr. 1, p. 63–64.

⁷ Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, Constanța Radovici din Golești făcută în anul 1824, 1825, 1826, ed. G. Plenescu, București, 1963, p. 92.

⁸ Simion Bărnuțiu, *Estetica*, ed. Ion Iliescu, București, 1972, p. 112.

⁹ Dimitrie Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, 1935, p. 16; Ariadna Camariano-Cloran, *Academiile domnești din București și Iași*, București, 1971, p. 102–103.

¹⁰ Dimitrie Popovici, *op. cit.*, p. 17, 205 și urm.

În mai 1844, Labrouste atesta primirea unei sume de bani „pour le compte de gouvernement de la Valachie”, urmare a înfăptuirii proiect-

tului, terminat și trimis spre avizare¹⁵. Era un proiect — din care s-a păstrat un mic număr

Fig. 2a. H. Labrouste, proiectul pentru fațadă Teatrului Național.

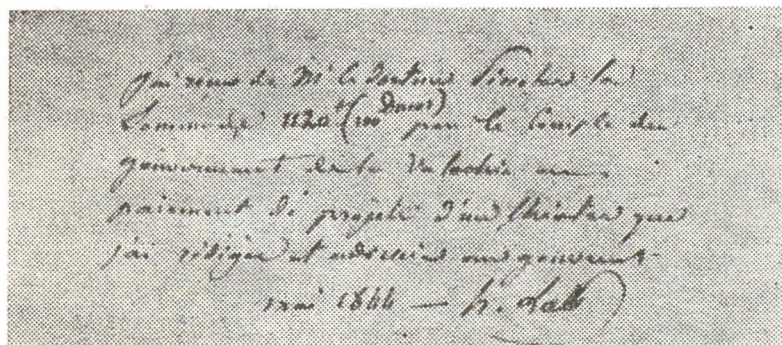
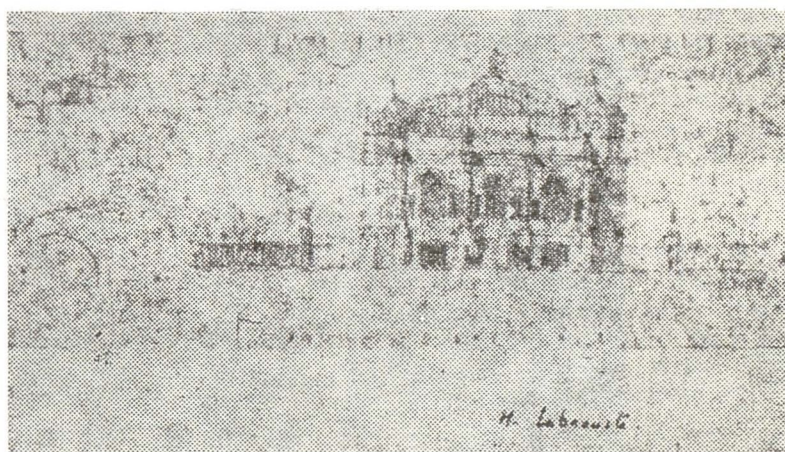


Fig. 2b. H. Labrouste, confirmarea primirii unei sume de bani.

Min. Cult. și Instr. Publice, dos. 1 804/1844, f. 2, 10, 10 v). Cum se știe, acesta a fost doar un episod, consumat în 1844, din complicata istorie a construcției teatrului, până la urmă planul ales fiind, dacă nu chiar cel „de la Viena”, în orice caz datorat unui arhitect vienez.

Interesante sînt însă și obiecțiile arhitectului care urma să aducă modificări planului „de la München”, la observațiile comisiei. Este vorba, probabil, de același Schlatter care, cum am văzut, nu ar fi fost doar un intermediar între beneficiarii români și Fr. von Gärtner, ci ar fi lucrat efectiv la un proiect pentru teatru. Ezităm, totuși, să-i atribuim fără rezerve lui Schlatter intervenția pomenită, pentru faptul că textul din care vom cita — în chip vizibil o ciornă redactată în limba franceză — este nesemnat. Oricum, arhitectul numit este de părere că teatrul se cere dispus cu latura lungă spre plajă, căci un monument de arhitectură trebuie să aibă „le plus d'apparence possible”, pledează pentru adăugarea unei săli de bal, cerute de „necesitățile crescînde ale societății (românești)” și a unor dependențe: restaurant, cazino ș.a., ce ar fi asigurat venituri pentru plata trupei. Planul „de la München”, se adaugă, oferă toate avantajele teatrelor mari din Europa: scenă spațioasă, „beau vestibule”, „grand foyer”, bufet, garderobă, sală de așteptare pentru servitori, scară comodă, sală pentru fumători, sală de repetiție, sală mare (atelier) „de peinture”, magazine pentru culori; apoi, intrare separată, salon de lojă pentru domnitor. „Arhitectul, se spune, punîndu-se în legătură cu toți artiștii care se ocupă în mod special de teatre nu a făcut decît să se conformeze sfaturilor cunoscătorilor, dispunînd cu cea mai mare grijă toate aceste dependențe. Comisia a reproșat că teatrul este prea înalt, prezentînd riscuri la cutremure (v. și Anexa I). Dar, scrie arhitectul, scena trebuie să fie înaltă, iar restul edificiului, de înălțimea scenei în vederea unui „bel effet” și, mai ales a respectării simetriei impuse de „bunul gust ca primă lege a oricărei construcții, cit de puțin importantă, cu atît mai imperios a unui monument”. În ce privește riscul la cutremure, în Turcia, Malta, Italia meridională, sînt clădiri pe multe nivele ce nu au avut nimic de suferit în asemenea împrejurări. „Pentru Țara Românească, îndeosebi turnul Colței, construcție simțitor mai înaltă decît

de schițe¹⁶ — considerat perfectibil de chiar autorul său, căci, la 15 martie 1845, Labrouste îl autoriza (din nou) pe Melic, la cererea mediatorului întregii corespondențe cu guvernul de la București, nu numai să supravegheze construcția, dar și să facă, dacă ar fi fost cazul, anumite modificări, potrivit obișnuințelor unei „haute société de Bucarest”, ca și întrebuintării raționale („emploi raisonné”) a materialelor autohtone („du pays”). Aceste modificări, însă, spre a nu compromite „tout l'effet du monument”, trebuiau puse în armonie cu principiile

va putea fi teatrul, și care, izolată, cu toată neglijența cu care a fost păstrată și cu toate intemperiiile anotimpurilor, a supraviețuit intactă (...), poate servi de exemplu” (Arh. St. Buc., fond. cit., dos. cit., f. 11—15). Dincolo de informațiile oferite despre biografia lui Schlatter (dacă Schlatter este într-adevăr autorul memoriului respectiv asupra călătoriilor sale), documentul consemnează poziția estetică (accentele pe „bunul gust”, pe „simetrie” în sensul de proporție) a unui arhitect de orientare clasicistă, activ la noi, la mijlocul secolului trecut, dar pe de altă parte, prin insistența pe „aparență”, „efect” (este drept, în limbaj academicist „efect” înseamnă „unitatea ansamblului”) dezvăluie o concepție îndatorată încă unei anumite „retorici” arhitectonice, ale cărei aspecte, desprinse din proiectele pentru Teatru, le vom discuta și mai jos. Arhitectul vorbește, de pildă, de „efectul” pe care, în urma studierii teatrelor din Berlin, München, Hamburg etc., intenționa să-l dea interiorului sălii (Arh. St. Buc., fond. cit., dos. cit., f. 15).

¹⁵ V. Anexa I.

¹⁶ Arhiva Vasile Drăguț. Cu excepția unei singure schițe seminate de Labrouste, celelalte, seminate indescifrabil, par a fi fost realizate nu de arhitectul Bibliotecii Naționale pariziene, ci de un colaborator.

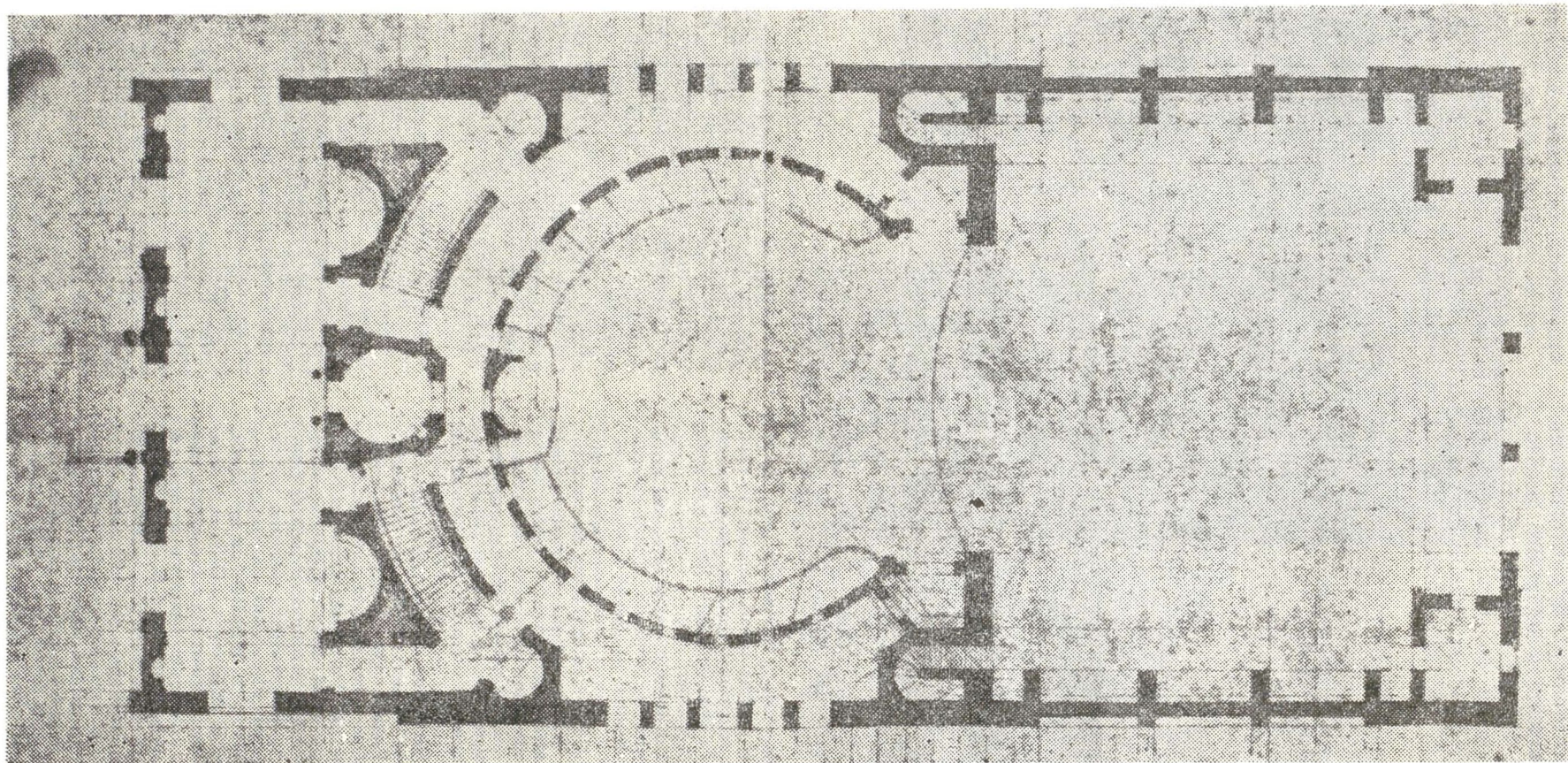


Fig. 3. Planul care însoțește scrisoarea lui Labrouste (nesemnăt).

proiectului de bază. Era tocmai țelul pentru împlinirea căruia Labrouste își recomandase încă din 1844 fostul elev, deci nu se îndoia de fel că ar fi existat la București și alți artiști „très distinguée”¹⁷.

Atributul „raisonné”, sub care Labrouste judeca, în scrisoarea citată, punerea materialelor în operă, apare semnificativ pentru concepția sa, de *pater* al raționalismului arhitecturii moderne, poziție consolidată, se știe prea bine, prin folosirea la o scară fără precedent a structurilor metalice¹⁸. Dar interesant este că atitudinea comprehensivă și pragmatică dezvăluită de Labrouste, își afla corespondențe în pragmatismul comanditarilor săi bucureșteni (inspirat, poate, de punctul de vedere al domnitorului însuși, la acea dată, Gheorghe Bibescu), ale căror cerințe le înfățișează „programul” proiectului, comunicat, presupunem, arhitectului francez¹⁹. Desprindem din textul acestui program, la alcătuirea căruia contribuise, probabil, în chip consistent, „inginerul statului”, marele logofăt Vladimir Blarenberg, câteva pasaje lămuritoare: „Arhitectul va fi (...) liber să propună planul ce-i va părea cel mai convenabil; este de ajuns ca el să știe că se dorește un *teatru național*, în fine un edificiu pentru o capitală de 100 000 de suflete (...).

(Fațada) va oferi fără îndoială o dezvoltare prea mare pentru înălțimea ce-i poate fi dată, dar sperînd în destoinicia arhitectului, el va ști să depășească orice dificultate așa încît fațada, deși la asemenea proporție, să fie conformă regulilor artei.

Arhitectul va observa cea mai mare simplitate în arhitectura sa și în detaliile ei, ținînd seama de neîndemînarea meșterilor și de lipsa materialelor proprii exercitării unor lucrări delicate.

Arhitectul va avea de asemenea în vedere că nu ne este permis să construim ca la Paris și în alte locuri, un edificiu prea înalt, din cauza cutremurelor de pămînt la care țara este expusă, cel puțin o dată la 9 sau 10 ani”.

Și ca și cum toate precauțiile și rezervele menționate nu ar fi fost în sine suficiente, autorii programului adăugau primei teme de proiectare o a doua, sensibil restrînsă, din care cităm: „Prevăzînd că un teatru la proporțiile cerute de primul proiect ar putea excede suma disponibilă în acest scop, arhitectul va face un al doilea proiect și va suprima sălile de bal, dependințele etc. (...).

Dimensiunile fiind astfel mult reduse, se socotea că devin mai apte a contribui la edificarea unui teatru de proporții convenabile, de un plăcut efect general, dar simplu și comod în întregul său”²⁰.

Străduințele vădite de Labrouste în a răspunde exigențelor comenzii nu au fost, totuși, în pofida evidenței lor, încununute de succesul așteptat. Surprinzător, colaborarea cu arhitectul francez a fost brusc întreruptă și în același an, 1845, s-a optat pentru un concurs destinat arhitecților localnici, probabil tot în ideea unei adaptări economice la condițiile pămîntene.

Domnitorului Gheorghe Bibescu i-au fost prezentate trei proiecte de concurs, semnate de Villacrosse, Balzano și Melic. Bibescu ar fi optat, se pare, pentru proiectul Villacrosse, dar din motive neclare, lucrarea îi va fi încredințată, în final, austriacului Anton Hefft, care o va începe în 1847, asistat fiind de Villacrosse și Melic²¹.

Alăturînd proiectele lui Villacrosse și lui Melic (cel al lui Balzano nu a fost, deocamdată, descoperit), deducem de ce primul se impusese probabil pe moment spiritual pragmatic al lui Gheorghe Bibescu. Căci planul lui Villacrosse, deși dezvăluie destule neîndemînări, este mai realist și flexibil, mai aproape de scara mediului la ale cărui necesități era menit să răspundă.

Dimpotrivă, clădirea proiectată de Melic, mai consecvent, poate, decît Villacrosse, în distribuția logică a funcțiunilor și în urmărirea simetricii, depășește cu înfățișarea sa, amintind fațada unui teatru roman, scara locului unde s-ar fi dorit materializată. Însăși logica repartiției simetrice a funcțiilor este dusă pînă la pragul „utopiei”. Un amplu semicerc cuprinde sala ca și traveele fosierului și vestibulului care o înconjură în benzi concentrice, în timp

²¹ George Potra, *op. cit.*, p. 305 și urm.; Margareta Savin, Cristina Dinu, *op. cit.*, p. 207; M. N. Rusu, *De la „Teatrul cel Mare” la „Teatrul Național”*, în *România literară*, 35, 1976.

Anton Hefft se născuse la Viena, în 1815, și absolvise, tot acolo, Academia de arte frumoase. A mai proiectat capelele palatiale din Weillburg și Wickersdorf lângă Baden, palatul arhiducelui Albrecht la Viena, ș.a. (Cf. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antik bis zur Gegenwart*, begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker, ed. Hans Vollmer, 16, Leipzig, 1923, p. 239). În dicționarul citat, planurile Teatrului Național bucureștean îi sînt atribuite lui Alexandru Orăscu. Chiar dacă atribuirea în sine nu se justifică, Orăscu a fost totuși implicat în eforturile depuse pentru construcția teatrului, făcînd parte la 1846 din comisia de supraveghere instituită de Bibescu cu trei ani înainte, și a cărei alcătuire a fost, de cîteva ori, schimbată (George Potra, *op. cit.*, p. 306). Orăscu s-ar fi numărat așadar printre cei care au avizat angajarea lui Anton Hefft ca arhitect al teatrului. În afară de Orăscu, Blarenberg, Melic, Villacrosse, Balzano sau Schlatter, documentele înregistrează și alte nume de „arhitectoni”, ingineri și meșteri participanți la lucrările de construcție a teatrului: un Kral Hartel sau un Johann Krafft, „arhitectoni”, „calfa” Joseph Weibel ș.a. (Arh. St. Buc., Min. Lucr. Publ., dos. 72/1844). Dacă îl adăugăm pe transilvăneanul, Ștefan Emilian, prezent și el vremelnic, pe șantier, putem conchide că Teatrul Național bucureștean a polarizat, cum era firesc, multe din forțele de care dispunea atunci arhitectura noastră — oricum, pe cei mai importanți „arhitectoni” ai Țării Românești — dînd, la mijlocul veacului al XIX-lea, alături de „edificiul școalelor române” din Brașov, de clădirea viitoare Universității bucureștene sau de palatul Universității vechi din Iași, măsura unui efort de racordare la exigențele modernității.

¹⁷ V. și Anexa VI.

¹⁸ Henry Russell Hitchcock, *op. cit.*, p. 180—182, 188—198.

¹⁹ Ne întemeiem presupunerea pe compararea „programului” redactat în limba franceză și a planșelor fotocopyate, menționate în anexa 1.

²⁰ V. Anexa 1.

Programul pentru Teatrul Național din București

1. Program

Teatrul din București va conține până la 800 persoane, el va compune între scena și sala, o sală de spectacol public, care, în timpul nopții, va servi de sală de bal, și 2 sau 3 sală, în la suite, spațioase și întinse, pentru a forma un grand salon, și mai multe pentru le jeu, și o bucată de sală pentru le défumoir.

Le foyer sau sala de bal, în particular, va fi construită în așa fel încât să fie în comunicare cu sala de spectacol și cu scena, și să poată servi de sală de bal, prin un planșer mobil, jali, sau le portiere, și 2. etage au plus au dessous du sol du foyer.

La plus grande étendue de l'édifice sera de 25 à 30 toises de longueur, et de 12, le foyer aura au moins une largeur de 30, à 40 toises.

Il y aura près de l'entrée principale un salon communiquant avec la loge du Prince, et une pièce d'attente pour les domestiques du public.

Des bureaux pour la distribution des billets, un dépôt de manteaux et des escaliers grands et commodes pour arriver aux loges, amphithéâtre, gal. etc.

L'expérience acquise par les habitudes de l'ancien théâtre de Constantinople, fait pressentir que la disposition intérieure du nouveau devra être ainsi établie.

1. Un rang de loges impaires de 10 à 15 loges chacune.

2. Un grand amphithéâtre au devant du 1^{er} rang de loges.

devant lequel une grande partie du public des 800 personnes demandées.

Fig. 5. Programul pentru Teatrul Național din București (f. 1), semnat de Vladimir Blaremburg.

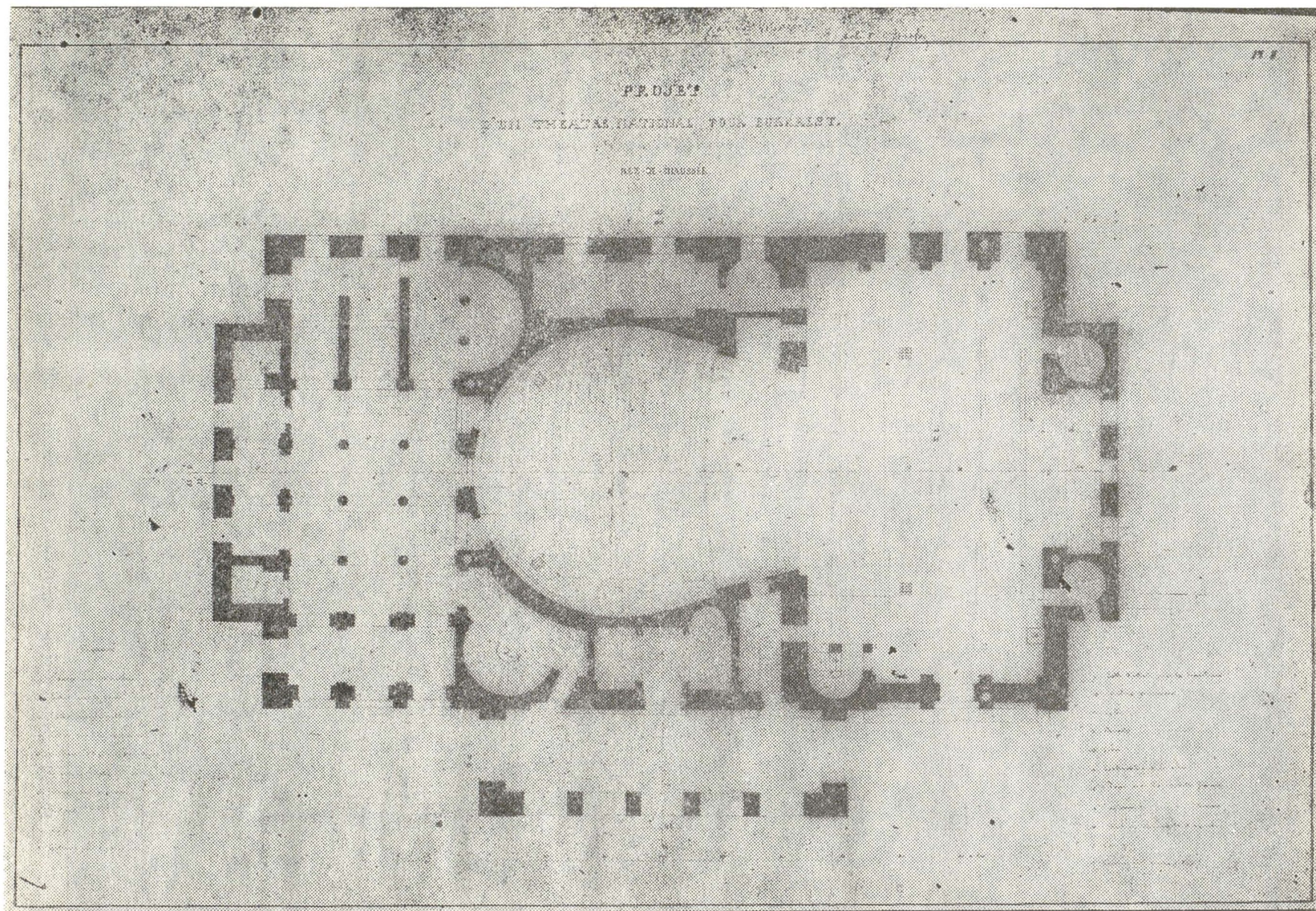


Fig. 6. Xavier Villacrosse, proiectul pentru sala Teatrului Național din București.

ce o formă rectangulară închide scena și spațiile anexe.

Desfășurarea pieței precedând edificiul, prevăzută în tema de proiect, este schițată de peronul curb la care trebuiau să se oprească trăsurile. Vastă se prefigura suprafața cilindrică a fațadei concepute ca un monumental portic etajat, mărginit, la parter, de pile masive și arce subînălțate, iar la etaj, de stâlpi cu elegante coloane angajate și arce în plin cintru. Decoratia, proiectată de Villacrosse ca o dantelărie de suprafață, păstrind spații libere între cîmpurile ornamentate și într-o morfologie puțin eclectică, este tratată de Melic pe temeiul unei modenaturi sculpturale, austere, neogotice, lăsînd, oricum, să se citească lesne umbrele profunde ale golurilor și plinurile luminate, compuse din volume clare. Coloanele angajate ale etajului, de pildă, deși corintice, au fuserile simple, necanelate. Prin aspectul său îndeajuns de idealizat, teatrul gîndit de Melic prilejuiește rememorarea anumitor „exerciții de stil” de tipul faimoaselor proiecte utopice, datorate, în Franța deceniilor ultime ale veacului al XVIII-lea, unor Boullée, Ledoux, Percier ș.a., adică îndrumătorilor generației de arhitecți din care a făcut parte și Henri Labrousse.

Chiar și cele cîteva exemple consemnate ne obligă întrucîtva să ne raportăm la observațiile pe care Siegfried Giedion le făcea în teza sa de doctorat, cu privire la substanța formală a neoclasicismului. „Clasicismul: conturul său este oscilant, conținutul său confuz. Abia dacă este un gen, o familie, ce dezvăluie mai slabe ori mai puternice tresăriri anticlasice. Cine trasează granița, cine hotărăște ca o anume perioadă, mai curînd decît altele, să fie numită clasicistă? Iată ce înseamnă să cercetezi construcțiile la lumina unui reflector, dincolo de coloane și portice; dispariția strigătoare se ascund sub o comună îmbrăcăminte... Clasicismul nu este un stil. Clasicismul este o colorație!”²²

Dacă ne-am întreba, acum, fără a fi întru-totul de acord cu această depersonalizare a stilului neoclasic, ce fel de tensiuni lăuntrice se ascundeau, în cazurile menționate, dincolo de „colorațiile” clasiciste autohtone, am invoca numai foarte sumar, două situații culturale reliefate, la noi, prin intermediul comparatismului și al istoriei mentalităților: interesul pentru retorică într-o ambianță militantă²³ —

cum era și cea din jurul anului 1848 — și cultivarea umanitarismului utopic la contemporanii lui Theodor Diamant, între care se desprinde firește, figura lui Ion Heliade Rădulescu²⁴.

Sigur, între *Arta retorică* profesată de un Verdalah la București înainte de 1821, compilînd abundent din textele iluminismului francez și englez, și coridalismul propagat de școlile grecești în prima parte a secolului al XVIII-lea, distanța, în conținut ca și în metodă, rămîne apreciabilă. Dar, între 1790 și 1821, ne aflăm încă într-o pericadă cînd arta cuvîntului era exersată ani în șir, deși conform unui spirit nou, la Academii domnești din București sau Iași, și totodată, în școlile transilvane, într-o vreme în care pledoaria păstrase un rol de excepție ca unealtă a convingerii, ca fragment al acțiunii, într-un timp al discursurilor patetice și memorabile, ilustrat de un Gheorghe Lazăr, precursor, în această direcție, ai unor Heliade și Kogălniceanu²⁵. Verdalah fusese, de altfel, profesorul lui Heliade, al cărui poem, *Santa Cetate* (unde Dimitrie Popovici distinge ecouri nu numai din Sf. Augustin și Campanella, dar și din Renouvier, Michelet sau Laménais²⁶), avea să apară în 1850, la 5 ani după proiectul lui Melic pentru Teatrul Național din București. Sentimentul grandiosului care-l animase pe Melic în planșele citate și care se va desluși, la el, și în unele acuarele din anii exilului²⁷, era prezent de timpuriu în scrierile lui Eliade, proiectele sale de acțiuni culturale, ori în ale unora dintre congenerii săi, de la Alecu Russo la Grigore Alexandrescu.

Asimilarea neoclasicismului, pe care Eliade însuși, fervent herald al ideii naționale ca și al cultului utopiei, îl accepta în chip destul de nuanțat, își arăta compatibilitatea cu o estetică utilitară, „funcțională”, eclectică în sensul adaptabilă unor rigori și mutații istorice.

MIHAI ISPIR

²² Siegfried Giedion, *Sätbarocker und romantischer Klassizismus*, München, 1922, p. 9.

²³ Cf. Alexandru Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea*, București, 1968, p. 36 și urm. Ne-am îngăduit să extrapolăm ideea menționată în climatul

pregătitor al pașoptismului, bazîndu-ne pe acele „prelungiri” din epoca Luminilor în romantism relevate de Alexandru Dușu în lucrările sale. V. de pildă, *Cultura română în civilizația europeană modernă*, București, 1978, p. 182—199.

²⁴ Dimitrie Popovici, „*Santa Cetate*”. *Între utopie și poezie*, București, 1935, p. 5 și urm.

²⁵ Idem, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945, p. 314—342.

²⁶ Idem, *Santa Cetate*..., p. 121—123.

²⁷ Sp(iridon) O(egăreanu), *Iacob I. Melic, arhitect*, în „*Arhitectura*”, I, 1941, p. 46—47.

I

Programme d'un théâtre pour Bukarest

Ce théâtre devra contenir jusqu'à 800 personnes; il se composera, outre la scène et la salle, d'un grand foyer public qui, au besoin, servira de salle de bal, de 2 ou 3 pièces à la suite, assez spacieuses et destinées à former un grand salon, et plusieurs petits pour le jeu, et d'un buffet avec une pièce pour les fumeurs.

Le foyer ou salle de bal particulièrement destiné aux bals nobles sera mis en communication avec la salle du théâtre et avec la scène, les jours de bals publics, par un plancher mobile jeté sur le parterre à 3 marches au plus au-dessous du sol du foyer.

La plus grande étendue de l'édifice sera de 25 à 27 toises françaises sur 15 à 17; le foyer aura au moins une surface de 80 à 100 toises.

Il y aura près de l'entrée principale un salon communiquant avec la loge du Prince, et une pièce d'attente assez spacieuse pour les domestiques du public.

Des bureaux pour la distribution des billets, un dépôt de manteaux et des escaliers grands et commodes pour arriver aux loges, amphithéâtre, galerie etc.

L'expérience acquise par les habitués de l'ancien théâtre de Bukarest, fait présumer que la disposition intérieure du nouveau devra être ainsi établie :

1° Deux rangs de loges superposés de 20 à 26 loges chacun.

2° Un grand amphithéâtre au-devant du 2-ième rang de loges devant contenir une grande partie du public des 800 personnes demandées.

3° Sur le devant de cet amphithéâtre, une galerie à 2 banquettes.

4° Un parterre divisé en stalles d'orchestre et banquettes simples.

NB L'architecte d'ailleurs sera libre de proposer le plan qui lui semblera le plus convenable qu'il lui suffise de savoir qu'on désire un *théâtre national*, enfin un édifice pour une ville capitale de 100,000 âmes.

Néanmoins, à cause de la condition qui lui est imposée d'établir le foyer à peu près au niveau de la scène, on ne croit pas possible d'avoir des baignoires, chose du reste à laquelle on tient fort peu.

La scène du théâtre aura un premier et deuxième dessous; les machines seront le moins composées possible, mais assez néanmoins pour les décorations indispensables d'un grand opéra.

Les loges d'acteurs en nombre suffisant, avec leur escalier commun :

1. Cabinet pour le coiffeur
2. Magasin pour le lampiste
2. Salles pour les choristes (hommes et femmes)
1. Chambre du Directeur
1. Foyer pour les acteurs.
- Garde-robres
- Magasin du théâtre, dépôts etc.

La position respective des 2 terrains contigus et ci-annexés pour ériger cet édifice, imposant pour ainsi dire à l'architecte d'établir un rez-de-chaussée, côté de la rue basse, presque au niveau du deuxième dessous du théâtre et de cette rue : on en profitera si l'on veut, pour le foyer des acteurs, les salles des choristes, directeurs, garde-robres, magasin etc.

La salle de bal et la scène se trouveront, à quelques marches près, de plain-pied avec la place, côté de la façade et de la

rue principale à cause de la trop grande élévation que cela obligerait dans toute autre condition.

Cette façade offrira sans doute un trop grand développement pour la hauteur possible à lui donner, mais espérant en l'habileté de l'architecte, il saura surmonter toute difficulté pour que cette façade, quelque dans cette proportion, soit conforme aux règles de l'art.

L'architecte observera la plus grande simplicité dans son architecture et dans ses détails, vu l'inhabileté des ouvriers, et le manque des matériaux propres à exécuter des choses délicates.

L'architecture aura également en vue qu'il ne nous est pas permis de faire comme à Paris et ailleurs un édifice trop élevé, à cause des tremblements de terre auxquels le pays est exposé, au moins tous les 9 à 10 ans.

La plus grande partie du public arrivant et s'en retournant en voiture, l'architecture aura également soin de ménager plusieurs sorties et de déterminer la plus grande sur une place supposée en face du théâtre, et qui devra être réservée aux voitures en station. Suivant les dimensions susmentionnées de l'édifice, l'architecte tirera le parti le plus convenable du reste du terrain indiqué par le plan annexé, sans perdre de vue que le terrain B restera au-dessous du terrain A, sans comporter de remblais. NB. La position du théâtre est indépendante de la rue basse C.D. qui peut être modifiée à volonté dans les limites du terrain affecté le but proposé étant d'orienter le théâtre parallèlement à l'axe de la rue principale.

La somme qui se trouve allouée pour la construction du théâtre monte au chiffre de 180,000 francs, prix de Bukarest, et équivalent à 320,000 francs environ, prix de Paris, non compris les remblais, murs de soutènement et embellissement de la place.

Observations nécessaires

L'architecture aura en vue que les murs se construiront de briques posées à chaux et à sable.

La brique généralement en usage a 10 pouces français de long 5 pouces de large, et 2 d'épaisseur.

Pour les grandes élévations il faut au moins pour les épaisseurs de murs extérieurs de 4 à 5 briques à la partie inférieure (*c'est-à-dire de 40 à 50 pouces*), et de 3 à 4 briques à la partie supérieure (*c'est-à-dire de 30 à 40 pouces*). Les murs de refend peuvent être de moindre épaisseur.

Si des combinaisons de construction dans l'économie des localités obligeront l'architecte à employer de la pierre, il ne devra le faire que pour les points d'appui absolument indispensables, cette espèce de matériaux étant fort chère.

Le système de charpente peut être aussi léger que possible pour le comble — les couvertures se faisant généralement en tôle de fer.

2-ième Projet

Prévoyant qu'un théâtre dans les proportions demandées, pour le premier projet pourrait excéder la somme disponible à cet effet, l'architecte fera un deuxième projet et supprimera les salles de bal, dépendances etc. Il s'en tiendra à un foyer d'usage, un buffet, une pièce d'attente pour les domestiques et un petit salon en communication avec la loge du Prince à proximité de l'entrée principale. Quant aux autres dépendances du théâtre, on pense qu'il devra toujours les établir dans l'étage côté de la rue basse.

Les dimensions se trouvant ainsi de beaucoup réduits on les croit plus aptes à concourir à l'édification d'un théâtre de

proportions convenables, d'un joli effet général mais simple et commode dans son tout.

Copie conforme :

(ss) Blarenberg

II

Doctorul N. Piccolar către Henri Labrouste

mardi 30 janvier

Monsieur,

Mr Marsillon, Ingénieur distingué, doit partir dans 4 ou 5 jours pour Bukarest. J'espère qu'il pourra lui-même y apporter le plan du théâtre. J'ai lieu de croire, d'après ce que Mr. Melik m'a dit de votre part, que ce plan sera bientôt fini, s'il ne l'est pas déjà.

Je regarde le départ de Mr. Marsillon comme un heureux augure pour l'exécution de votre plan. Auriez-vous la bonté, Monsieur, de montrer et d'expliquer ce plan à Mr. Marsillon? Il s'empressera de se trouver exactement au rendez-vous que vous lui aurez désigné par mon canal. Veuillez bien m'indiquer le lieu, le jour et l'heure. Si c'était pour demain, je n'aurais pas le temps d'en prévenir Mr. Marsillon. Ainsi, il faudrait choisir entre jeudi, vendredi et samedi. Le plutôt serait le mieux.

Agréez, je vous prie, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée

(ss) N-Piccolar

8, rue Madame

III

Doctorul Piccolar către Henri Labrouste

le lundi 12 février

Monsieur

Je suppose toujours que le plan du théâtre de Bukarest sera prêt le 15 de ce mois. Je compte l'envoyer par la diligence jusqu'à Vienne. Mr. Marsillon (l'ingénieur) qui doit y rester jusqu'au 1^{er} mars, se chargera d'apporter le plan à Bukarest.

Agréez, je vous prie, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée

(ss) N. Piccolar

8, rue Madame

IV

Recipisă

J'ai reçu de Mr. le docteur Piccolar la somme de 1 120 (...*)? (100 Ducats) pour le compte du gouvernement de la

* Suma este transcrisă destul de neclar in text.

Valachie en paiement du projet d'un théâtre que j'ai rédigé et adressé au gouvernement.

mai 1844 — (ss) H(enri) Lab(rouste)

V

Doctorul Piccolar către Henri Labrouste

le vendredi 15 mars

Monsieur,

Je désire vous parler d'une affaire qui intéresse au plus haut degré votre élève Mr. Melik. Je vous prie donc, Monsieur, de vouloir bien m'indiquer un rendez-vous d'ici à dimanche prochain, entre midi et une heure. Quant à moi, je suis toujours chez moi jusqu'à midi. Dimanche prochain je serai obligé de sortir à midi, pour une affaire pressante. Je pourrai passer chez vous à 1 heure si cela ne vous dérange pas.

Veuillez bien m'honorer d'un mot de réponse, et agréer l'assurance de ma considération la plus distinguée.

votre dévoué serviteur

(ss) N. Piccolar

27, rue de Grenelle St. Germ (sin)

VI

Henri Labrouste către doctorul Piccolar

15 mars 1845

Monsieur,

Vous me demandez si Mr. Melik qui a fait ses études en architecture sous ma direction à Paris et qui depuis est retourné à Bukarest serait en état de diriger l'exécution d'une construction importante telle que celle du théâtre dont j'ai adressé le projet il y a un an au gouvernement de la Valachie; j'hésite pas, Mr., à répondre affirmativement à cette demande. J'avais déjà eu l'occasion de me prononcer sur le compte de Mr. Melik dans le rapport qui accompagnait mon projet. J'étais loin de considérer ce projet comme parfait. Je pensais que les usages de la haute société de Bukarest, usages que j'ignore, et l'emploi raisonné des matériaux du pays exigeraient peut être quelques modifications au projet, et que ces modifications pour ne pas compromettre tout l'effet du monument devaient être mise en harmonie avec le principe du projet lui même. Voilà pourquoi j'exprimai le désir que l'exécution en fut confiée à Mr. Melik, et si j'insiste de nouveau sur ce point c'est parce que l'ambitionne par dessus toute chose de justifier la confiance du gouvernement de la Valachie et de mériter l'approbation du Prince. Je ne doute pas qu'il n'y ait à Bukarest des artistes très distingués mais je suis certain également que Mr. Melik a toutes les qualités nécessaires pour diriger l'exécution d'un monument important, et si mon témoignage peut avoir quelque valeur auprès du ministre de la Valachie, veuillez je vous prie, monsieur, l'offrir comme garantie du savoir et de la probité de Mr. Melik (sic).

Agréez je vous prie, Monsieur, l'assurance de la considération la plus distinguée de votre très humble et très obéissant serviteur

(ss) H(enri) Lab(rouste)

SIMPOZION HEIDEGGER

Sub genericul „Heidegger și opera de artă” Institutul de istoria artei a organizat în 29 martie 1989, în seria tradiționalelor sale colocvii științifice, o sesiune de comunicări la care a participat un public numeros și plin de însuflețire. Comunicările au fost prezentate de Sorin Vieru, care s-a referit la Heidegger și viitorul tehnicii, trasînd o traiectorie posibilă (și imperios necesară) de la demiurgie la tauturgia artistică, de Thomas Kleininger, care sub titlul *Sursa poetică a gîndirii lui Heidegger*, a pus în discuție fenomenul de criză a filozofiei manifestat prin recursul ei la poezie atît în planul problematicii cît și în planul limbajului, de Gabriel Liiceanu care, plecînd de la un scurt text al lui Heidegger despre Athena, a schițat o imagine convingătoare a raportului vechilor greci față de limită, precum și de Ștefan Augustin Doinaș, care a aplicat în chip creator hermeneutica heideggeriană la poezia lui Blaga. Au urmat discuții animate susținute

de personalități de mare suprafață culturală ca Andrei Pleșu, Octavian Paler, Radu Bogdan ș.a. Se înțelege că și autorii comunicărilor științifice au mai intervenit în discuțiile moderate de domnul Liiceanu.

În partea a doua a programului ansamblul „Archaeus” condus de Liviu Dănceanu a prezentat lucrarea *Holzwege* de Iancu Dumitrescu și *Cumpăna* lui Anatol Vieru, o piesă muzicală scrisă pe texte de Heidegger și Urmuz.

Atmosfera sărbătorească ce a însoțit întregul eveniment a fost prilejuită de faptul că sesiunea organizată de Institutul de istoria artei se înscria în contextul mai larg al manifestărilor dedicate în lumea întreagă comemorării a o sută de ani de la nașterea lui Heidegger, astfel încît pentru o clipă, pentru acea însoțită dimineață de martie, România se afla cu drepturi egale printre celelalte națiuni civilizate ale lumii.

THOMAS KLEININGER

HORIA MEDELEANU, *Valori de artă veche românească în colecția mănăstirii „Sfântul Simion Stîlpmnicul” din Arad-Gai*, Editura Episcopiei Aradului, 1986, 100 pagini, 86 ilustrații color și alb-negru în afara textului, rezumate în limbile franceză, engleză și germană.

Carteaceasta este mai mult decît un catalog ilustrat. Ea reprezintă, pe de o parte, o primă tentativă de a ne introduce într-o lume necunoscută practic de specialiști și de public — cea a picturii de icoane practicate în zona de nord a Banatului, pe valea Mureșului Inferior și în părțile sudice ale Apusenilor, în secolul al XVIII-lea și în primele decenii din cel următor — iar pe un alt plan, o riguroasă demonstrație metodologică.

În fapt, toate cele trei aspecte merită a fi analizate în sine. Primul este favorizat de alcătuirea unei colecții, de icoane în principal, la mănăstirea Sf. Simion Stîlpmnicul a Episcopiei Ortodoxe a Aradului și de realizarea unei expoziții care reunește cele mai bune piese ale acesteia. Este dezideratul practic căruia îi corespunde demersul — realizarea unui catalog amplu, aproape exhaustiv ilustrat, precedat de o „Prefață” a ierarhului locului, episcopul Timotei Sevcicu, ca și de un *studiu*, alcătuit din două părți, aparținînd autorului lucrării — istoricul și criticul de artă Horia Medeleanu. Seaca înșiruire a subcapitolelor celor două părți ale studiului — prima axată în principal pe istoricul și pe descrierea ansamblului arhitectonic care găzduiește colecția, iar cea de-a doua, pe o analiză succintă a evoluției artei picturale din zonă, așa cum apare ea definită pornind de la piesele și autorii prezenți în colecție — nu ar fi, probabil, destul de incitantă pentru cititor.

Ceea ce însă, într-adevăr, poate atrage atenția și merită nu doar o lectură atentă, ci o meditație mai îndelungată în fața textelor generale și a fișelor individuale, corelate cu ilustrația (de bună calitate, în special cea a colorurilor) sînt celelalte două paliere ce pot fi descifrate din analiza cărții. Pînă la un punct, ele se îmbină, ultimul dintre ele, aportul metodologic, fiind mai evident, desigur, în elaborarea fișierului, dar și în cea a glosarului, care face din lucrare și un instrument util în minuirea de către

profanii (dar nu numai de către ei) în ale cultului, iconografiei sau terminologiei arhitectonice și plastice a unui vocabular de specialitate, adesea întîlnit în lucrări de istoria artei, dar de regulă puțin sau deloc explicitat.

În ce constă deci aportul acestei cărți pe care o numim, pînă acum, singulară? Lapidar exprimat, ea deschide un drum — un drum în cercetare, pe care credem că autorul ei — bun cunoscător al creației din zonă — este dator în conștiință să îl parcurgă pînă la capăt. Există lucruri pe care autorul le exprimă clar — și nu pentru prima dată aici — ca cele privitoare la echipa de pictori care a lucrat la Lipova, cele referitoare la unele aspecte ale creației lui Nedeleu Popovici sau la contribuția macedoromânului Ștefan Tenețchi la înnoirea, în sens occidental, a picturii din această parte a țării. Dar integrarea diferitelor momente izolate în curentul larg al istoriei și artei concentrat în zona de confluență pe care o reprezintă, *largo sensu*, arealul Mureșului Inferior (teritoriul actualului județ Arad și porțiuni din partea nordică a județului Hunedoara), se cere încă aprofundată și mai ales nuanțată, pe baza sugestiilor generoase oferite de adîncirea discuțiilor despre un fond tradițional despre care știm încă prea puține lucruri, de receptarea și adaptarea — în formule locale, originale — a elementelor de viziune și mai ales de decor, ale artei icoanelor brâncovenești și postbrâncovenești, de influxul formal al unor elemente de recuzită iconografică occidentală, colportate de circulația imageriei sacre baroce. În acest context, se conturează cu atît mai importantă și mai interesantă apariția, în mediul arădean propriu-zis, dar și în cel al unor sate din zona podgoriei și din partea sudică a Munților Apuseni, a lucrărilor lui Ștefan Tenețchi, „mesagerul unor transformări ce se petrec în arta din sud-estul Europei, la contactul cu un anumit manierism ce a înflorit pe trunchiul artei baroce” (p. 26).

În paralel cu pictura novatoare a lui Tenețchi, cercetarea surprinde, în deceniile 8 și 9 ale veacului XVIII, faptul că „sinteza plămădită din cele trei tendințe artistice principale, tradițională locală, brâncovenească și barocă apuseană, îmbracă o formulă rusticizantă, adoptată

de un număr considerabil de zugravi...” (p. 30). Studiarea fenomenului ar merita o tratare mai amplă, cu circumstanțieri istorice și sociologice, cu publicarea unui mai mare număr de imagini care, chiar fără a forța atribuirile — îndeletnicire de la care criticul de artă, care îl dublează pe istoricul Horia Medeleanu, se abține cu moderație și rigoare — poate fi, numai și prin foarte exacta descriere științifică, prin grupare și prin sugerarea de analogii bine cumpănite și solid justificate, utilă delimitării aportului unor meșteri, fie deja identificați, fie rămași anonimi, dar a căror activitate să poată fi conturată mai exact.

În încheiere, nu pot repeta decât ceea ce am spus și la început: Cartea îmbină atracția unui ghid bine ilustrat cu rigoarea științifică a documentării de arhivă și a analizei plastice pertinente, cu adevărarea vocabularului și cu fluența elegantă a exprimării. Ideile ei merită să fie judecate în primul rând sub unghiul aportului său la cunoaștere, întrucât ea vine să lumineze un capitol de istoria artei care, dacă nu în întregime nou sub raportul numelor, este cu siguranță inedit sub raportul interpretărilor.

TEREZA SINIGALIA

MIHAI ISPIR

(1950—1990)

În 1979 apărea prima carte a lui Mihai Ispir, monografia care stabilea exemplar coordonatele, demersului artistic al unui pictor de seamă — Francisc Șirato. În deceniul care s-a scurs de atunci răstimp fixat implacabil, cu atât de nedreaptă zgîrcenie, Mihai Ispir a devenit o personalitate de anvergură a vieții artistice românești.

Au urmat alte trei cărți — *Clasicismul în arta românească*, sinteză erudită asupra secolului al XIX-lea, monografiile *Theodor Pallady* și *Marin Gherasim*. O culegere de studii își aștepta publicarea la Editura Meridiane.

Capacitatea de a ieși din fragmentarismul specializării înguste și de a rămîne totodată în limitele celui mai exigent și riguros profesionalism a impresionat fără îndoială cel mai tare pe colegii de breaslă. De la arhitectura medievală și pînă la cele mai recente tendințe ale artei contemporane, Mihai Ispir făcea dovada aceleiași competențe, aceleiași informații cuprinzătoare care nu era exhibată pentru a epata, ci nutrea, în mod firesc, dîndu-le substanță și autoritate, interpretările fenomenului artistic. Oricare din scrierile lui poate da seamă de ceea ce înseamnă cultura asimilată și așezată ca temei indispensabil propriei discipline.

Un spirit care se mișcă cu atîta ușurință de la o zonă la alta ar fi fost poate tentat, din comoditate sau grabă, să alunece pe lîngă subiectele dificile. Mihai Ispir nu a făcut-o însă și a decide „să ataci”, cu seriozitate și implicare, complexa artă a lui Pallady e un patiu greu de susținut.

Sînt nevoia, tocmai de aceea, să insist asupra acestei cărți, cu atît mai mult cu cît la vremea apariției ei, o lipsă de promptitudine pe care acum aș numi-o necolegială, m-a făcut să tot amîn proiectata și promisa recenzie.

Despre Pallady s-a scris mult și sînt în circulație tot felul de clișee care, în ultimă instanță, falsifică întîlnirea cu opera. Este meritul lui Mihai Ispir de a fi evitat locurile comune, de a fi rediscutat interpretări și teze mai vechi, unilaterale sau simpliste, dar rezistente în timp și de a le fi opus puncte de vedere noi, întemeiate pe o cunoaștere de detaliu a subiectului său, cît și a cercetărilor recente în teritoriul artei secolului XX. O sensibilitate proaspătă în contact cu opera de artă, o reală comunicare afectivă cu pictura palladiană ar completa apioape un portret ideal al istoricului de artă. Scrisă într-o limbă aleasă din care formulările memorabile nu lipsesc, cartea lui Mihai Ispir pornește dintr-un vast orizont de cultură ce se întinde de la estetică, artă și tehnica picturii pînă la literatură, muzică și filosofie. Așa se explică unghiul de privire cuprinzător, revelator de aspecte inedite, din care autorul își examinează subiectul. Mihai Ispir remarcă și nu știu să o fi făcut altcineva înaintea lui, o interesantă distincție, pe care Pallady însuși o făcea, atunci cînd se socotea deopotrivă *pictor* și *artist*. Este firesc ca Pallady, care avea un adevărat cult pentru un artist ca Leonardo, să fi fost pe deplin conștient de rarefierea conținuturilor picturii sau de focalizarea lor într-un punct unic, adusă de modernitate. De aici preocuparea insistentă a lui Mihai Ispir pentru formația complexă, de *artist*, a lui Pallady, fără de care *pictorul* nu poate fi înțeles. Esențiale sînt apoi clarificările privind îndelungata perioadă de cristalizare a stilului palladian încheiată către 1919. Ce și

cum a asimilat Pallady din estetica simbolismului, modul constant deși disimulat, în care pictura sa i-a receptat și distilat substanța sint chestiuni dificile, tratate cu mult tact și fină intuiție. Lucrări necunoscute sau superficial discutate până acum, sint investigate cu știință de „connaissanceur”, dezvoltându-și abia acum nebănuite semnificații și iradieri. Originală și convingător argumentată este ideea, structurantă pentru întreaga carte, a modului în care existența și opera se întretes și comunică pentru a forma un tot inseparabil în cazul lui Pallady. Mărturiile de epocă, jurnalul și corespondența pictorului, o profuziune de alte informații de detaliu, disperate și fragmentare, sint admirabil re-compuse și concertate într-o imagine coerentă și convingătoare a biografiei lăuntrice a artistului. Mihai Ispir a posedat acea rară calitate de *a ști să vadă* în materialul documentar amorf pe care cercetarea îl scoate la iveală, de a fi intuit valoarea amănuntelor aparent nesemnificative, de a le fi descoperit locul exact și relevanța în raport cu opera sau mai curînd cu întregul viață-operă ce poartă numele lui Pallady.

Cu cărțile lui Mihai Ispir ne vom reîntilni ori de cîte ori interesele noastre profesionale ne vor purta spre problemele, nu puține, ce și-au găsit aici sensuri și deschideri imprevizibile. Dar ne vor lipsi pentru totdeauna discreția și umorul lui, spiritul său de toleranță care nu era semnul unei slăbiciuni, ci reflexul unei corectitudini exemplare în a judeca munca celorlalți, fermitatea lui — atunci cînd împrejurările o cereau. După cum viitorilor istorici de artă le va lipsi — și cine va putea să-l înlocuiască — profesorul care de pe acum își câștigase un prestigiu ce n-ar fi făcut decît să crească. Ales de foarte curînd secretar al secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici, prezența lui era resimțită în viața artistică ca o garanție de echilibru.

Ar fi drept să nu uităm prea curînd că Mihai Ispir a fost un model în profesiunea noastră.

IOANA VLASIU

LUCRĂRI PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

- DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curențele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei; vol. V/1, 1985, 311 p., 76 lei.
- * * * *Enesciana*, vol. II—III, *Georges Enesco, muzicien complexe* (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 171 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate până la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSCHI, *Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier”*, 1983, 9 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de Istoria Artei, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiul de istoria teatrului românesc), 1983, 93 p., 191 p., 17,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

— SERIA ARTĂ PLASTICĂ

— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

— SÉRIE BEAUX-ARTS

— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

SYNTHESIS—BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE

— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA ISTORICĂ

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

